

JUNE 10, 196

ART INTERNATIONAL IV / 6

galerie de france

3 fbg st bonore - paris 8° - anjou 6937

*alechinsky, bergman,
consagra, coulentianos,
deyrolle, gillet,
gonzalez, hartung,
jacobsen, le moal,
levee, magnelli,
manessier, maryan,
robert muller, music,
nicholson, pignon,
prassinos, reinhoud,
singier, soulages,
tamayo, zao wou ki.*

galerie de france

3 fbg st honore - paris 8° - anjou 6937



z a o w o u k i

14 juin - 11 juillet

WORLD HOUSE GALLERIES

Summer International IV

opening June 21

APPEL

ARP

BACON

BAIZERMAN

BISSIER

BISSIÈRE

BRANCUSI

DEGAS

DICKINSON

DUBUFFET

ERNST

FAUTRIER

GATCH

GIACOMETTI

GORKY

HARTUNG

ISTRATI

KEMENY

KERKAM

KLEE

MAILLOL

MANZU

MARINI

MORANDI

NOLDE

REDER

RODIN

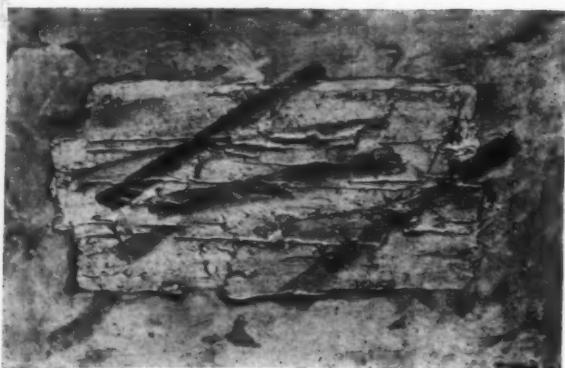
ROUAULT

VIEIRA DA SILVA

WOLS



BISSIÈRE Composition 1955 Oil



FAUTRIER Traits Colorés I 1958 Oil



MORANDI Still Life 1953 Oil



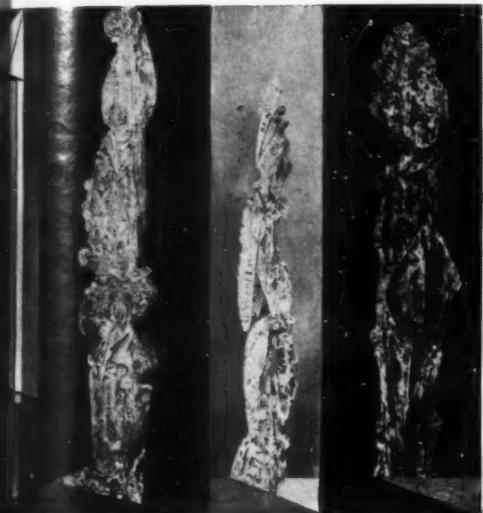
ZU Skar, No. 2 1959 Bronze



ARP Bogelskelett Bronze



MARINI Giocoliere 1953 Bronze



REDER Les Trois Cypress 1951 Oil



REDER Playing Fish 1955 Bronze



DUBUFFET L'Homme au Fouillard 1956 ink and collage

also
*Selected Works by the French Impressionists
and German Expressionists*



WORLD HOUSE GALLERIES

NEW YORK 21, N.Y. 987 MADISON AVENUE

WORLD HOUSE GALLERIES

Summer International IV

opening June 21

APPEL

ARP

BACON

BAIZERMAN

BISSIER

BISSIÈRE

BRANCUSI

DEGAS

DICKINSON

DUBUFFET

ERNST

FAUTRIER

GATCH

GIACOMETTI

GORKY

HARTUNG

ISTRATI

KEMENY

KERKAM

KLEE

MAILLOL

MANZU

MARINI

MORANDI

NOLDE

REDER

RODIN

ROUAULT

VIEIRA DA SILVA

WOLS



BISSIÈRE Composition 1955 Oil



FAUTRIER Traits Colorés I 1958 Oil



MORANDI Still Life 1953 Oil



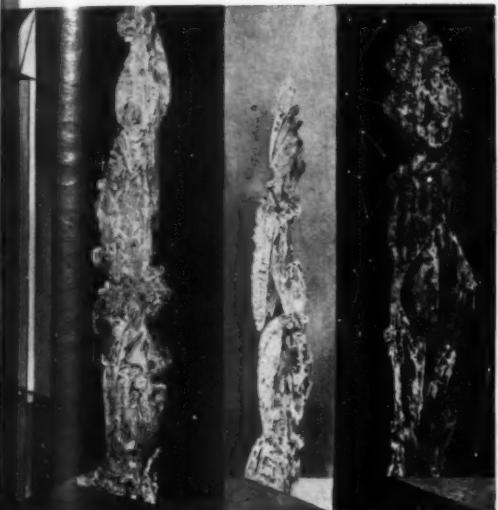
NOGUCHI Skater No. 2 1959 Bronze



ARP Bogelskelett Bronze



MARINI Giocoliere 1953 Bronze



TANGUY Les Trois Cyprès 1951 Oil



REDER Playing Fish 1955 Bronze



DUBUFFET L'Homme au Foulard 1956 ink and collage

also
*Selected Works by the French Impressionists
and German Expressionists*



WORLD HOUSE GALLERIES

NEW YORK 21, N.Y. 987 MADISON AVENUE

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint-Honoré

PARIS I - Téléphone Opéra 32-29

**COMPARD GUIETTE
DEGOTTEX
MATHIEU
A. POMODORO G. POMODORO**

MAITRES CONTEMPORAINS

ART PRIMITIF

INTERART AG (T. 251748)
NÜSCHELERSTRASSE 31, ZÜRICH

(TEL. 11 28 67) GALERIE HELIOS-ART
44. BOULEVARD DE WATERLOO - BRUXELLES

LE CERCLE D'ART CONTEMPORAIN

FONDATION INTERNATIONALE ZÜRICH-SUISSE

DIRECTION: NÜSCHELERSTRASSE, 31 - TÉL.: 25 17 48

présente une première sélection d'artistes de notre temps,

sous le titre:

«AFFIRMATIONS»

DU 10 JUIN AU 30 JUIN

SALA DEGLI SPECCHI CA' GIUSTINIAN VENISE



ORGANE DU CERCLE D'ART CONTEMPORAIN
FONDATION INTERNATIONALE

Année 1960 le numéro: 20 frcs. s.

Sommaire des principaux articles:

Stephane Lupasco	Le principe d'antagonisme et l'Art Abstrait.
Abraham Moles	Création artistique et mécanisme de l'esprit.
Pierre Restany	L'Amérique aux Américains.
Jean François Revel	La critique d'art est-elle possible?
Françoise Choay	Réflexion sur l'ambiguité fondamentale de la peinture actuelle.
Georges Mathieu	La chance Brésilienne et l'Art Actuel.
Carlo van den Bosch	Le côté du collectionneur.
Alain Bosquet	Cent questions discrètes et moins discrètes posées à Mathieu
Margit Staber	Manessier, peintre pseudo mystique.
Maurice d'Arquian	Commerce, peintres et amateurs d'art.

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint-Honoré

PARIS I - Téléphone Opéra 32-29

**COMPARD GUIETTE
DEGOTTEX
MATHIEU
A. POMODORO G. POMODORO**

MAITRES CONTEMPORAINS

ART PRIMITIF

INTERART AG (T. 251748)
NÜSCHELERSTRASSE 31, ZÜRICH

(TEL. 11 28 67) GALERIE HELIOS-ART
44, BOULEVARD DE WATERLOO - BRUXELLES

LE CERCLE D'ART CONTEMPORAIN

FONDATION INTERNATIONALE ZÜRICH-SUISSE

DIRECTION: NÜSCHELERSTRASSE, 31 - TÉL.: 25 17 48

présente une première sélection d'artistes de notre temps,

sous le titre:

«AFFIRMATIONS»

DU 10 JUIN AU 30 JUIN

SALA DEGLI SPECCHI CA' GIUSTINIAN VENISE



ORGANE DU CERCLE D'ART CONTEMPORAIN
FONDATION INTERNATIONALE

Année 1960 le numéro: 20 frs.s.

Sommaire des principaux articles:

Stephane Lupasco	Le principe d'antagonisme et l'Art Abstrait.
Abraham Moles	Création artistique et mécanisme de l'esprit.
Pierre Restany	L'Amérique aux Américains.
Jean François Revel	La critique d'art est-elle possible?
Françoise Choay	Réflexion sur l'ambiguité fondamentale de la peinture actuelle.
Georges Mathieu	La chance Brésilienne et l'Art Actuel.
Carlo van den Bosch	Le côté du collectionneur.
Alain Bosquet	Cent questions discrètes et moins discrètes posées à Mathieu
Margit Staber	Manessier, peintre pseudo mystique.
Maurice d'Arquian	Commerce, peintres et amateurs d'art.

HANOVER GALLERY

32A ST. GEORGE STREET LONDON WI

Reg Butler

9 June — 8 July

Picasso

linoleums

12 July — 27 August

MEAD

paintings

23 June — 6 July

also American and Italian painters and sculptors:
Hubbard, Helani, Mead and Wood, Accatino,
de Bernardi, Espada, de Sanctis, Marotta, Martini,
Gali, Brodhead, Piacco and Fortunelli (sculpture)

Permanent Summer Exhibition . 1960 Olympiad

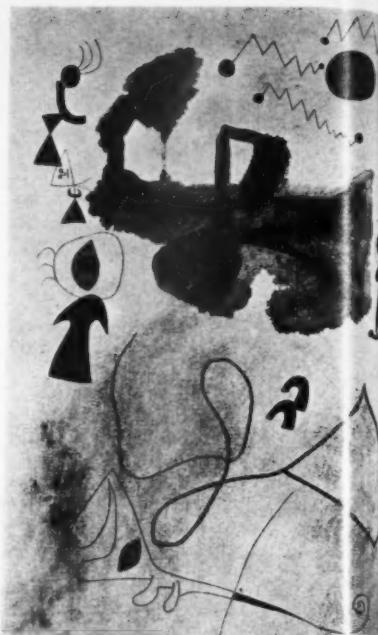
From July to September

Galleria d'arte «appunto»

via gregoriana 46 roma

Director: Richard Chase

ARCHIPENKO
AUSTIN
BOMBOIS
BRAQUE
CALDER
CHAGALL
DUFY
EVE
GRIS
LEGER
MIRO
MODIGLIANI
PASCIN
PICASSO
ROUAULT
SOUTINE
UTRILLO
VIVIN
VLAMINCK



Miro, oil, 1946, 42 x 28"

MODERN MASTERS

PERLS GALLERIES

1016 MADISON AVE., NEW YORK 2

Telephone: TR 9-7440

PETER DEITSCH

ORIGINAL PRINTS · DRAWINGS



MUNCH; Eva Mudocci 1903. Lithograph

1018 MADISON AVENUE NEW YORK 11.Y.

PARKE-BERNET GALLERIES · Inc

AMERICA'S LEADING
AUCTION FIRM FOR

*Fine Art and
Literary Property*



The Parke-Bernet Building, 76th to 77th Street on Madison Avenue, with four floors devoted to its activities.

A large staff of specialists, luxurious exhibition rooms, authoritative, finely printed catalogues, and a following of important and wealthy collectors throughout the world have established the PARKE-BERNET GALLERIES as the leading firm of its kind in the United States for antique furniture, tapestries, rugs, silver, porcelains, paintings, sculptures, rare books, manuscripts, jewelry and other personal property at auction. Among the most important collections sold recently were the

MRS JOHN E. ROVENSKY GOURGAUD ET AL (*Paintings*)
GEORGES LURCY LILLIAN S. TIMKEN (*Jewelry*)
THELMA CHRYSLER FOY WALTER P. CHRYSLER, Jr.
(*English Furniture*)
ARNOLD KIRKEBY (*Paintings*) MUSEUM OF MODERN ART
BENEFIT

totalling an aggregate of nearly \$12,000,000.

If You Are a Potential Bidder: our monthly *Bulletin* will be airmailed without charge.

If You Contemplate Selling: rates and other pertinent information available through correspondence. Address

SUMMER EXHIBITION

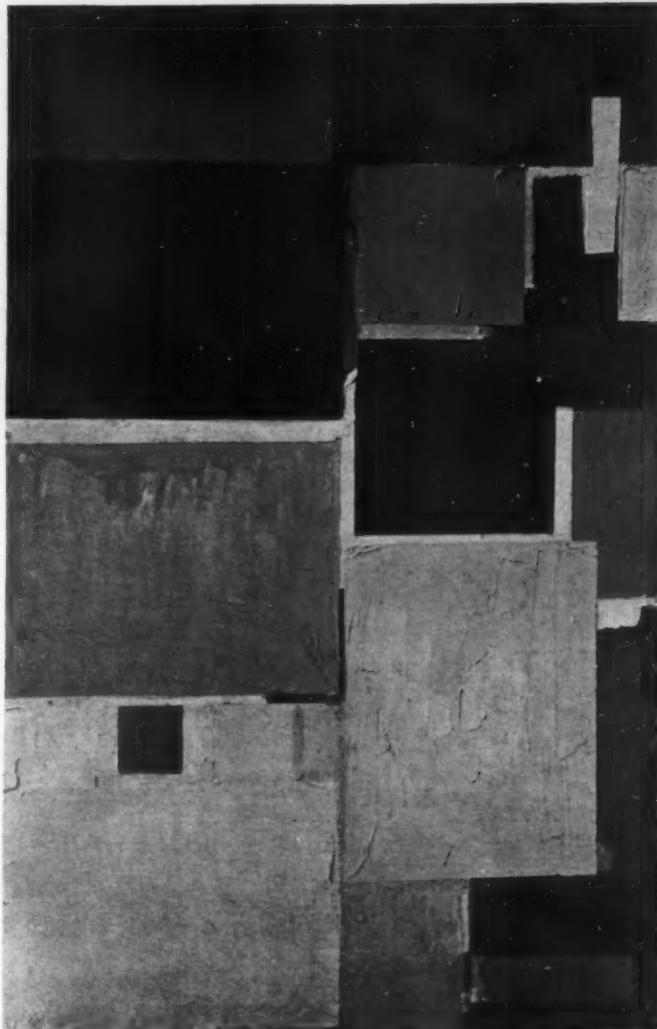
June 29 through August 5
Open Tuesday to Saturday

THE ARTS OF BELGIUM

1920—1960

Paintings - Sculptures - Ceramics
Stained Glass - Tapestries - Books
at the

PARKE-BERNET GALLERIES, Inc
980 Madison Avenue, New York 21



HOFMANN

has been represented exclusively
in the United States since 1954 by the

Kootz Gallery

655 Madison Avenue at 60, New York 21, TE 2-7676
Cable: Galkootz New York Closed Mondays

Exclusive representatives for: James Brooks, Giorgio Cavallon, Hans Hofmann, Ibram Lassaw, Conrad Marca-Relli, Georges Mathieu, Kyle Morris, Raymond Parker, William Ronald, Gerard Schneider, Emil Schumacher, Pierre Soulages, Kumi Sugai and Zao Wou-Ki; plus selected works by Picasso and Dubuffet.

agents for

FAUTRIER

Paris: Galerie René Drouin
5, rue Visconti
Danton 20-99

Galerie André Schoeller
16, rue de Miromesnil
(gouaches and drawings)
Anjou 16-08

Italy: Galleria Apollinaire
4. Via Brera, Milano
tel. 862-821

Germany: Galerie 22
Kaiserstrasse 22
Düsseldorf
tel. 447-739

England: Hanover Gallery
32a St. George Street
London W. 1.
Mayfair 02-96

Switzerland: Galerie Benador
10 Corraterie
Geneva
tel. 25-64-71

United States: Alexandre Iolas
123 East 55 Street,
New York 22
Plaza 5-6778

GALERIE DINA VIERNY

36, rue Jacob Paris 6e Lit 23-18

DOUCET

peintures

BRANCUSI
MAILLOL
sculptures

DAVID HERBERT GALLER

14 EAST 69th STREET, NEW YORK

Selected Works by

BIANCO
BOWDEN
CALDER
CHAPIN
COURTRIGHT
CUEVAS
GORKY
HATOFSKY
JOHNSON
LANSNER

LUKIN
NEGRET
NEVELSON
OKADA
PLUNKETT
RAMIREZ
SCHARF
SCHWITTER
SILLMAN
TOUSTER

GALERIE LACLOCHE

Dennis BYNG

peintures
du 12 juin au 9 juillet

en permanence

LEBENSTEIN

grand prix de la ville de Paris Biennale 1959

LE WITT - BANC

8, Place Vendôme

Galerie

Raymond Cordier & Cie

27, rue Guénégaud Paris VI

Jorge CAMACHO

16 Juin - 9 Juillet

en permanence:

Svanberg - Maréchal - Toyen
Fuchs - Brauer - Jones

La Galleria del Cavallino

annonce la Salle

SCANAVINO

à la XXX^e Biennal de Venise



**Galleria del Cavallino
S.Marco, 1820-VENISE**

**GALLERIA DEL NAVIGLIO
45, VIA MANZONI-MILAN**

galleria



BLU

Milan · via andegari 12

En exclusivité:

BURRI
FONTANA
VEDOVA

Sculptures de:

GARELLI
SOMAINI

Du 30 Mai
au 30 Juin:

Huiles
Aquarelles
Dessins de

WOLS

ENRICO DONATI

"GUIRSOU," 60" x 50", 1960



BETTY PARSONS GALLERY

15 EAST 57th ST., NEW YORK 22, N.Y.

At the occasion of the Festival of
Two Worlds the

BIANCHINI GALLERY

of New York
presents

30 YOUNG AMERICAN AND EUROPEAN PAINTERS

June 8—July 10

Piazza del Duomo, Spoleto
Italy



GALERIE RENÉ DROUIN

Paris, 5 rue Visconti, dan. 20-99

Oeuvres récentes de

FAUTRIER

**CUIXART
GEORGES
SONDERBORG
VISEUX
P. BETTENCOURT
et CHEREAU**

3 Juin 1960: Vernissage **CUIXART**

GALLERIA DELL'ARIETE

Via San Andrea 5 MILAN Tel. 709944

RIOPELLE

June

en permanence: **HULTBERG SAM FRANCIS JOAN MITCHEL APPEL
PARZINI PEVERELLI TANCREDI TAPIES**

CONTEMPORARY AMERICAN PAINTING AND SCULPTURE
AND WORKS BY
ARP, MOORE, RODIN, ROSSO etc.

PERIDOT GALLERY

820 MADISON AVENUE, NEW YORK 21

MAJOR PAINTINGS BY

PERLE FINE-NORMAN BLUHM-FRITZ GLARNE

ALWAYS ON VIEW IN
OUR GALLERIES . . .

GRAHAM

1014 MADISON AVENUE
NEW YORK 21 N. Y.

GUSTON EXHIBITION JANUARY 1960 N.Y.



representing:

**Albers Baziotes Gorky Guston Kline
deKooning Motherwell Pollock Rothko
Sidney Janis Gallery 15 East 57 N Y**

MICHEL WARREN GALLERY

BEARDEN

DEGOTTEX

BOILLE

MESSAGIER

BULTMAN

MICHAUX

DAMIAN

SAURA

STUBBING

867 Madison Avenue NEW YORK Yukon 8-8857

Yummy
Péru, 60
mered gal
nches (33 c



HENRY MOORE: Mother and Child. 1953. Bronze. 51.5 cm. high.

Karel Appel
Theodor Bally
Raffael Benazzi
Julius Bissier
Lynn Chadwick
Alan Davie

Hans Falk
Sam Francis
Hans Hartung
Barbara Hepworth
Roger Hilton
Adrien de Menasco

Henri Michaux
Zoran Music
Endre Nemes
Ben Nicholson
Victor Pasmore
Hans Richter

Jean-Paul Riopelle
William Scott
Pierre Soulages
Italo Valenti
Wols

Galerie Charles Lienhard Zürich 7
Steinwiesplatz

GRAVES

WI

Mummy Mask:
Peru, 600—1000 A.D.
Embered gold:
inches (33 cm.) wide

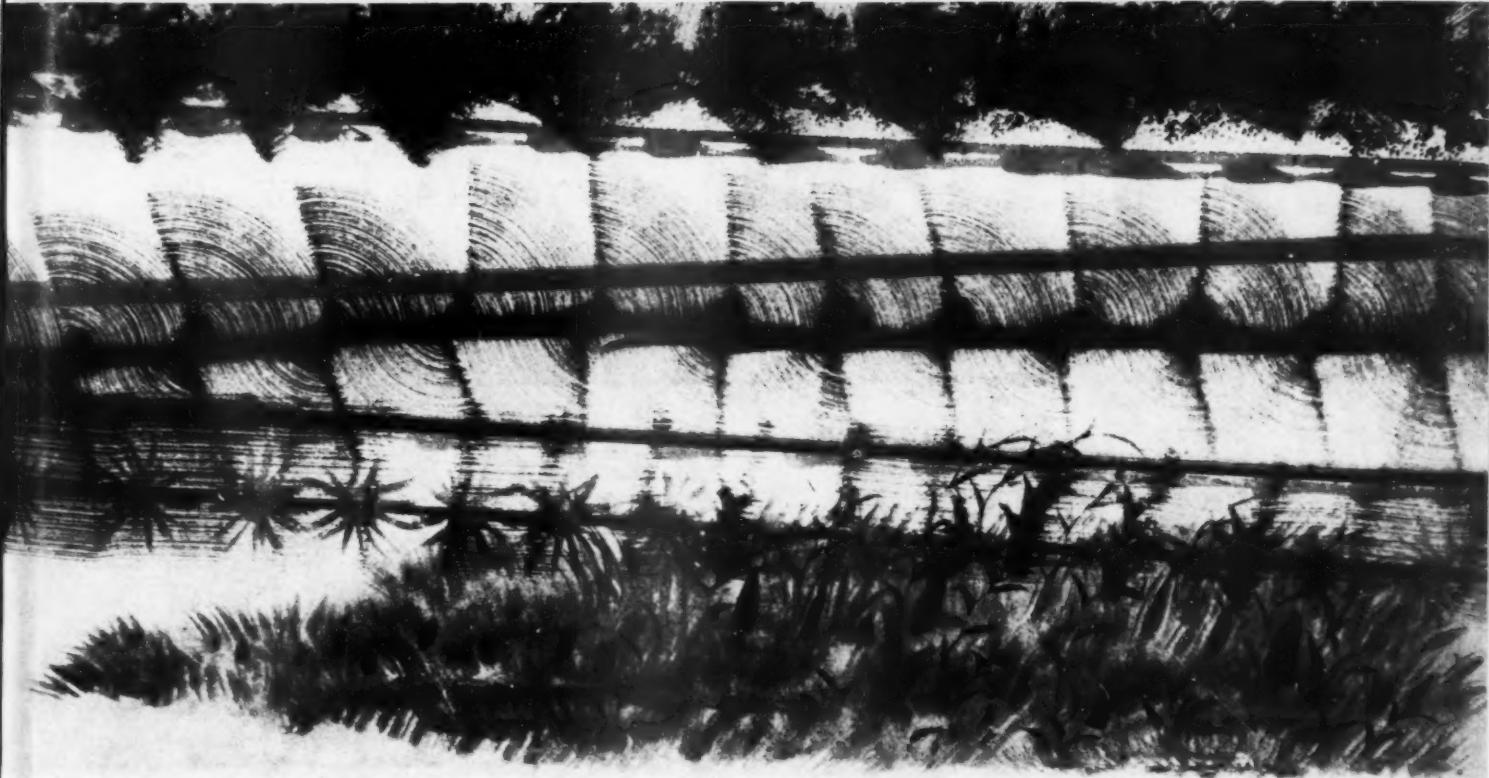
Pre-Columbian sculpture
in stone, clay and gold
for museums and collectors,
Catalogue on request.



ANDRE EMMERICH GALLERY



17 EAST 64 · NEW YORK



GRAVES Spring with Machine Age Noise 1. 1957.

representing: FEININGER · GRAVES · INOKUMA · TOBEY
LEWIS · MULLICAN · TADASHI SATO · SELIGER

sculptors: DEHNER · DAVID HAYES · LIPPOLD
MARTINELLI · McCracken

WILLARD GALLERY 73 West 56 NEW YORK

KNOEDLER

OLD MASTERS

CONTEMPORARY PAINTERS & SCULPTORS

LONDON

14 Old Bond Street

NEW YORK

14 East 57th Street

PARIS

22 rue des Capucines

Catherine

VIVIANO

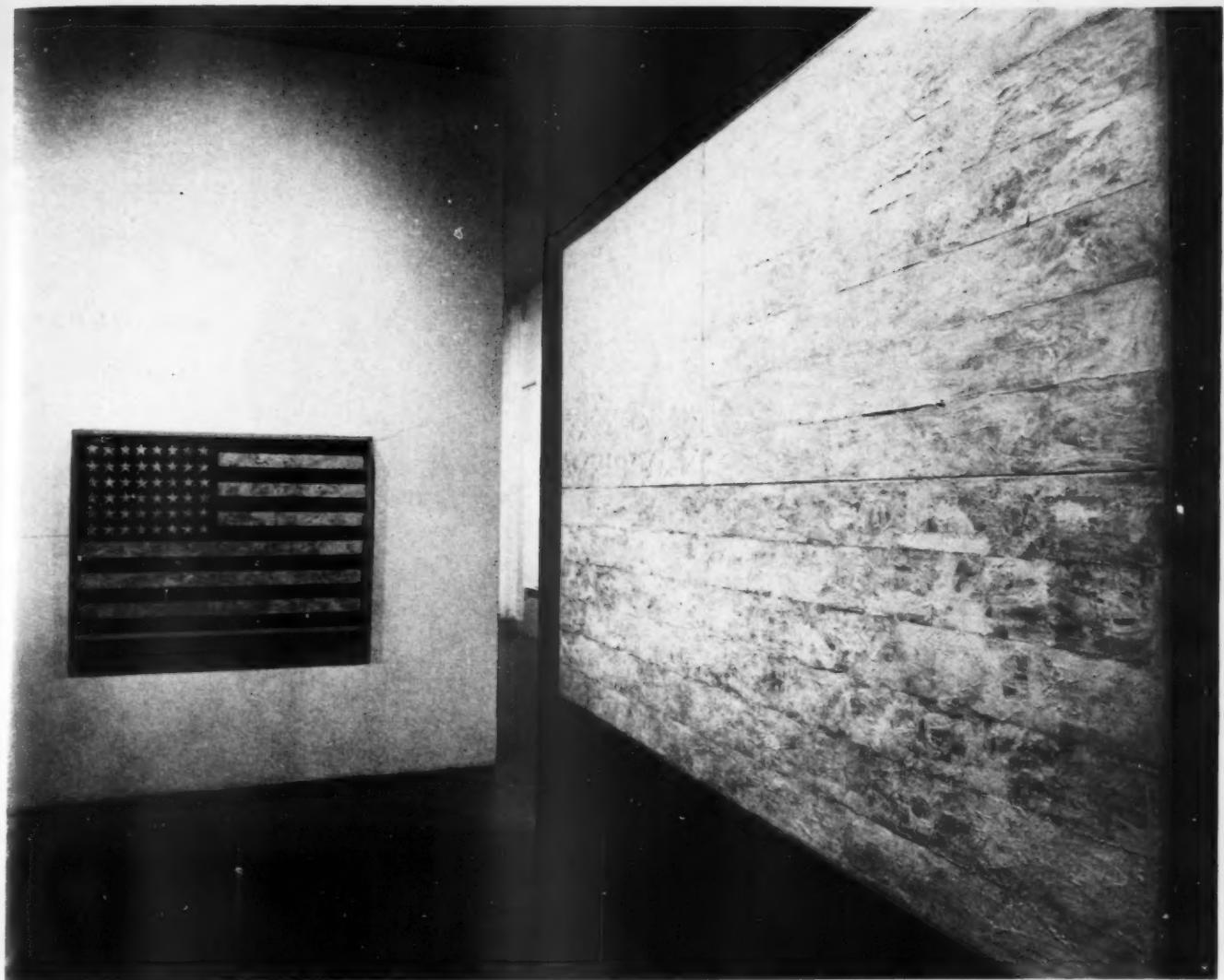
New York - 42 east 57

AFRO

BIROLLI

MINGUZZI

represented at the Venice Biennale with one-man exhibitions



Jasper Johns / SIXTEEN AMERICANS show
Museum of Modern Art, New York

LEO CASTELLI

LEE BONTECOU - NORMAN BLUHM - NASSOS DAPHNIS
EDWARD HIGGINS - JASPER JOHNS - GABRIEL KOHN
BERNARD LANGLAIS - MARISOL - RAUSCHENBERG
LUDWIG SANDER - TWORKOV - SCARPITTA - FRANK STELLA

4 East 77th Street, New York 21

XXX^e BIENNALE DE VENISE

MORTENSEN

(DANEMARK)

RETROSPECTIVE



EN PERMANENCE:

GALERIE

DENISE RENÉ - PARIS

GALERIE

DER SPIEGEL

COLOGNE

24 RUE LA



arp

JUIN – JUILLET

SCULPTURES ET TAPISSERIES RÉCENTES

24 RUE LA BOETIE – ELYSÉE 93-17

DENISE RENÉ — PARIS



Priest Figure standing on back of Tortoise with Head of Old Man. Two Masked Figure Panels holding Plumes. 38" high. Hollow Clay Urn. Maya Civilization, from State of Chiapas, Mexico.

MODERN PAINTINGS AND
PRE-COLUMBIAN ART

STENDAHL GALLERIES

(ESTABLISHED 1911)

LOS ANGELES 28, CALIFORNIA
7055 65 HILLSIDE AVENUE

AND

NEW YORK 21, NEW YORK
11 EAST 68TH STREET

CORPORA

MASTROIANNI

SPAZZAPAN

SANTOMASO



CORPORA - SANTOMASO SPAZZAPAN

ASSETTO BRUNORI CASSINARI SARONI STRAZZA

SCULPTURES DE:

**FRANCHINA GARELLI
MASTROIANNI**

GALLERIA
5 VIA GREGORIANA ROMA

POGLIANI

GALERIE FURSTENBERG

4, rue Furstenberg

PARIS 6e

Dan: 17-89

ERNST, EDGAR IENÉ, PICABIA
 ZEV, LEPRI, MESENS
 BAJ, DOMECK, DIMIER
 et autres peintres fantastiques

en exclusivité:

L'Oniroscope de FIEVRE

IRIS CLERT

3, rue des Beaux-Arts Paris VI Dan 44-76

JUIN

AD REINHARDT

Peintures

GALERIE PHILADELPHIE

44, rue de Seine Paris VIe MED 03-44

Juin: BARR

en permanence: R. GRANDJEAN, L. de GRANDMAISON,
 P. JACQUEMON, J. JANOID, A. LE NORMAND
 R. PERNIN, M. REY

GALERIE BING

174 Fg. St. Honoré, Paris 8e, Ely: 24-15

du 9 juin au 2 juillet

BUFFIE JOHNSON

peintures récentes

AU PONT DES ARTS

Galerie Lucie Weill

Peintures — Dessins — Éditions d'Art

Tapis de Peintres
 PICASSO, MIRO, LÉGER, ERNST, ARP, CALDER,
 COCTEAU, LAURENS

6, rue Bonaparte, Paris 6e, Odé: 71-95

SYNTHESE

66 Bd. Raspail, Paris VIe, lit: 47-32

ALIX, BOURDIL, CHASTEL
 JEAN-COUY, GARBELL, LEROY
 LOMBARD, MEYSTRE, PELAYO
 POLLACK, RAVEL, SABY-VIRICEL

MELTZER GALLERY

Contemporary Paintings, Sculpture,
 Drawings and Prints

38 WEST 57 STREET CIRCLE 5-8936 NEW YORK

GALERIE CHALET

1100 Madison Avenue, New York 28

**Construction and
Geometry in Painting**

from Malevich to "tomorrow"

extended to June 4th

Contemporary Art Center, Cincinnati

July-October

Art Club of Chicago, Chicago

November-December

Walker Art Center, Minneapolis

January-February 1961

**GALERIE
LOUISE LEIRIS**47, rue de Monceau Paris VIII
Lab 57-35**PICASSO**

45 linoléums gravés
 15 juin - 13 juillet

Ouvert tous les jours excepté le lundi, de 10 12^h
 et de 2 h. 30 à 6 heures

ETT

28

The

GALERIE RIVE DROITE

23, faubourg saint-honoré · Paris

ati

MARTHA JACKSON GALLERY

32 east 69 · new york

GIMPEL FILS

50 South Molton · London W.1.

GALERIE CHARLES LIENHARD

Steinwiesplatz · Zürich

take pleasure in announcing the exclusive representation of

KAREL APPEL

122

SPRINGER BERLIN



Armitage "Square figure relief" 1954 102 x 68.5 cm

BACHMANN - DORAZIO - MITCHELL
BIROLI - DZUBAS - GOTSCHE
TRÖKES - CORPORA - HIDAI
VEDOVA

ARMITAGE - DODEIGNE
JENDRITZKO - BUTLER - HEILIGER
KEMENY

KURFÜRSTENDAMM 16 Tel. 914900

**CONTEMPORARY
PAINTING
SCULPTURE
GRAPHICS**

REPRESENTING

PETER AGOSTINI
SEYMOUR BOARDMAN
MARY FRANK
ILSE GETZ
MATSUMI KANEMITS
DIMITRI HADZI
GEORGE SUGARMAN

STEPHEN RADICH GALLERIES

818 MADISON AVE. NEW YORK 21, N.Y.

HOWARD WISE GALLERY
50 WEST 57 ST NY 19 NY

Ernest Briggs
Edward Dugmore
Fred Mitchell
Stephen Pace
Milton Resnick



THEODORE ROSZAK

"SURVEYOR" H 72"

balthus
butler
dubuffet
giacometti
le corbusier
macIver
millares
miro
riopelle
rivera
roszak
saura

pierre matisse gallery

41 e. 57 street - new york



FIRST EUROPEAN SHOWING

WILL BARNET

JUNE 1960

Francis TWC

GALLERIA TRASTEVERE
TOPAZIA ALLIATA - PIAZZA IN PISCINULA, 13, ROME

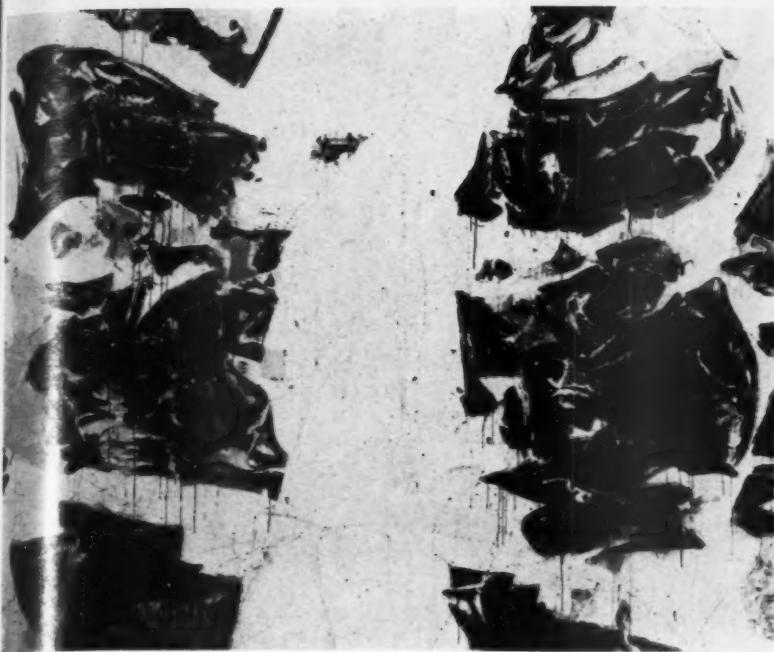
BORGENICHT GALLERY INC

GRACE BORGENICHT MARGARETE SCHULTZ RICHARD SISSON
1018 MADISON AVENUE NEW YORK

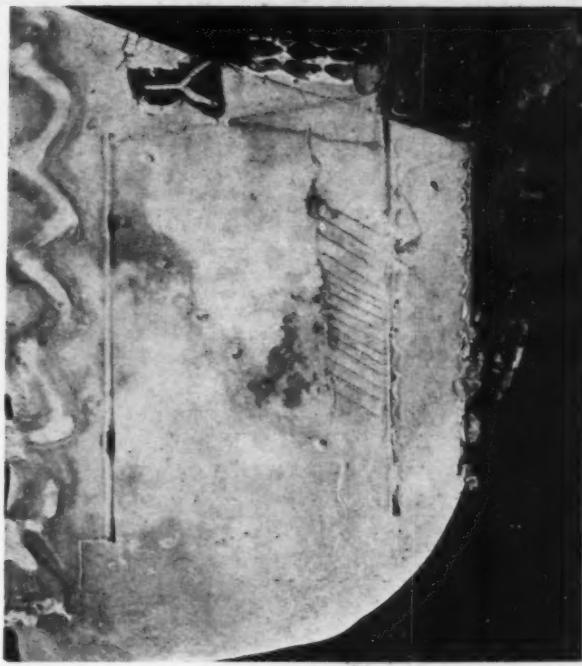
AVERY
BASKIN
BITTLEMAN
BOLOTOWSKY
CORBETT
DE RIVERA
ERNST
FEITO
GORDIN
KAHN

LUND
LYTLE
MORGAN
MUELLER
NEGRI
PETERDI
ROTH
SANTOMASO
WEINBERG
VASS

Nevelson, W



Francis' TWO WORLDS, oil on canvas, 1959



Tapiès, BROWN AND OCHRE, oil on canvas, 1959



Nevelson, WALL, 1959 (detail)



Chamberlain, WILDROOT, enamelled steel, 1959
(Collection Toronto Art Gallery)

representing:

APPEL BURRI CHAMBERLAIN FRANCIS GOLDBERG
HONEGGER HULTBERG JENKINS JENSEN LESLIE LOBDELL
MOTONAGA NEVELSON TAPIES TESHIGAHARA YOSHIHARA

32 east 69 street - new york 21 - new york
MARJHA JACKSON GALLERY
 YUKON 8-1800 CABLE: JAYGALRY

MARLBOROUGH FINE ART LTD

SALE EXHIBITION OF HIGHLY IMPORTANT MODERN MASTERS

JUNE — AUGUST

Agents for

ARMITAGE BACON CHADWICK
HENRY MOORE REBEYROLLE PASMORE
SUTHERLAND

17—18 Old Bond Street London W. 1

Telephone: HYDE Park 6195/6 Cables: Bondarto

REPRESENTING

BARKER
CHILLIDA
KOLBE
LAURENS
LIPCHITZ
G. MARCKS
MOLLER

WOTRUBA

PENALBA
ROSATI
J. SCHMIDT
SELIGMANN
D. SMITH
UBAC
WINES

ALSO WORKS BY

BARLACH
BONNARD
DEGAS
DELAUNAY
GABO

RODIN

GRIS
LEHMBRUCK
MAILLOL
MATISSE
PICASSO

AVIGDOR ARIKHA
MICHAEL AYRTON
SERGIO DE CASTRO
DANTE LEONELLI
SIDNEY NOLAN
JACK SMITH
KEITH VAUGHAN
KARL WESCHKE

June 16 — July 1

Sidney Nolan

OTTO GERSON GALLERY

FINE ARTS ASSOCIATES

41 EAST 57th ST.

N. Y. 22, N. Y.

The Matthiesen Gallery

142 New Bond Street

London W. 1

GALERIE RIVE DROITE

PARIS 8^e

23, Faubourg Saint-Honoré Anjou 0228

MATHIEU

FAUTRIER

TOBEY

FOLDES

APPEL

WOLS

SAM FRANCIS

GRAZIANI

MORENI

YVES KLEIN

GALERIE JEANNE BUCHER

9TER BOULEVARD DU MONTPARNASSE - PARIS 6

**MAI - JUIN
HOMMAGE A JEANNE BUCHER**

ARP
BAZAINÉ
BAUCHANT
BAUMEISTER
BERTHOLLE
BISSIÈRE
BRAQUE
CAMPIGLI
CHAGALL
CHAUVIN
DUFY
MAX ERNST
FREUNDLICH
GIACOMETTI
JUAN GRIS
HAJDU
KANDINSKY
KLEE
LANSKOY
LAPICQUE
LAURENS
LÉGER
LIPCHITZ
LURÇAT
MANESSIER
MARCOUSSIS
MIRO
MONDRIAN
PAGAVA
PEVSNER
PICASSO
REICHEL
DE STAËL
SZÉNÉS
TAEUBER-ARP
TOBEY
TORRES-GARCIA
VIEIRA DA SILVA
VITULLO

EXPOSITION RETROSPECTIVE

1925-1960

53 RUE DE SEINE - PARIS 6

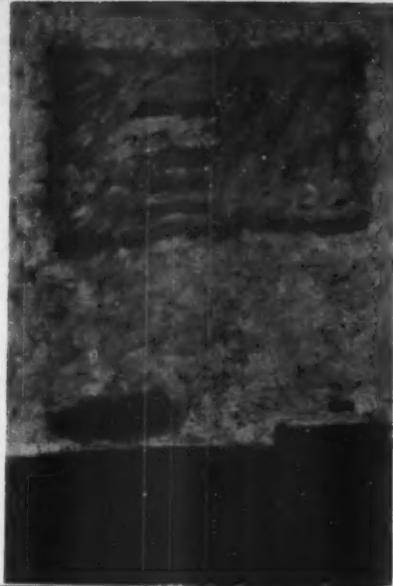
RIVE GAUCHE

Galerie R. A. Augustinci
44, rue de Fleurus
PARIS 6 Lit 04-91

Exposition

MARTIN BRADLEY

Juin 1960



La Demeure

30, rue Cambacérès
Paris VIII - Anjou 37-51

C. D'ESTIENNE

Tapisseries - Ardoises gravées - Dessins
DU 8 AU 26 JUIN

En Permanence:

L. M. JULLIEN - LE CORBUSIER - LURÇAT
M. MATÉGOT - J. PICART LE DOUX
PRASSINOS - DOM ROBERT - SAINT SAËNS
SINGIER - TOURLIÈRE - VASARELY

galerie bellechasse

266, Boulevard Saint-Germain Paris VII Inv. 20-39

Groupe de Juin:

Nasser Assar - Bohbot - Boni
Delfino - Théo Kerg - Krasno
Mantra - Péröt - Strocen

à partir du 10 juin

GALERIE FURSTENBERG

4 rue Furstenberg, Paris VIe, Dan. 17-89

J. J. LEBEL

du 27 mai au 10 juin

L'ENTRACTE

4, rue du Lion d'Or LAUSANNE

SONIA SEKULA

peintures

du 25 juin au 22 juillet 1960

Galleria Schneider Roma

Works by

Afro Bak Buggiani Cagli Cervelli Cinello
Cristiano Gregori Hadzi Hebdal Manlio
Matta Mirko Pagliacci Scialoja Sinisca

Director: Dr. Robert E. Schneider

Rampa Mignanelli, 10

GALERIE

ÄNNE ABELS

**AFRO
APPEL
BURRI
CANONICO
DAHMEN
GAUL
HAJEK
MATHIEU
MORENI
RIOPELLE**

KÖLN

Wallrafplatz 3, Tel. 21 55 64

RIOPELLE

Jacques Dubourg présentera du 31 mai au 22 juin 1960 un ensemble de l'oeuvre de Riopelle. Peintures récentes et sculptures, Galerie Jacques Dubourg, 126 boulevard Haussmann Paris 8^e - Peintures grands formats, Galerie Kléber, 24 avenue Kléber Paris 16^e.

FRANK PERLS GALLERY

Contemporary Paintings
and Sculpture

350 NORTH CAMDEN DRIVE BEVERLY HILLS
CALIFORNIA

Galerie Suzanne Bollag

«Contrastes II»

PICASSO	KLEE
MOHOLY-NAGY	MAX BILL
KEMENY	VERA HALLER
VIEIRA DA SILVA	ARNAL
MATHIEU	FAUTRIER
BAUMEISTER	SEKULA
MARY VIEIRA	KARL SCHMID
EMIL MUELLER	FLEISCHMANN
LOEWENSBERG	LIEGME
SOULAGES	and others

End of July — September

Limmatquai 116 Zurich Tél. 472025

ADAM



mutations
marines
bronzes
à la Hune

170 bd St Germain. VI. Eté 60.

GALERIE D. BENADOR

10, rue de la Corraterie, Genève

**Alechinsky - Arikha - Bazaine - Estève - Fautrier - Sam Francis
Gillet - Hartung - Klee - Lanskoy - Messagier - Poliakoff
N. de Stael - Soulages - V. Da Silva - Tal Coat - Ubac - Bram
Van Velde**

June IVON HITCHENS

permanently:

HILTON
FROST
YEATS

HERON
FRINK
ZACK

WYNTER
BELL
MACKENZIE

THE WADDINGTON GALLERIES

2 CORK STREET LONDON WI

REGENT 1719

GALERIE ARIEL

1, AVENUE DE MESSINE, PARIS 8e, CAR 13-09

PICASSO LEGER

CHARCHOUNE
DUBUFFET
HARTUNG
MANESSIER
POLIAKOFF
TAL COAT
VIEIRA DA SILVA

ALECHINSKY
BITRAN
CORNEILLE
DUTHOO
GILLET
GOETZ
MARYAN
POUGET

Galerie

André Schoeller jr.

31, rue de Miromesnil

Paris VIII

Anjou 16-08

LAUBIÈS

Peintures 1950—1960

A PARTIR DU 10 JUIN

GALERIE EUROPE

22, rue de Seine, Paris VI, Odé 60

Itinéraire sur trois générations

SISLEY
RENOIR
BONNARD
VUILLARD

KLEE
LEGER
PICASSO
MIRO

FAUTRIER
DUBUFFET
MANESSIER
WOLS

JUIN—JUILLET 1960

Galerie La Cour d'Ingres

17bis, quai Voltaire (Cour)
Paris VII Littré 80 48

BEDARD BONA BRAUNER CHIRICO
DOMINGUEZ HEROLD LALOY LAM
MARECHAL MAYO PAALEN PICABIA
Sculptures:
CARDENAS & GUITOU KNOOP

Galerie A. G.

32, rue de l'Université
Paris 7e Bé 0.02

Du 11 au 30 juin:
YVELINE WILSON Sculpture
BEN WILSON Peintures
En permanence:
ALTMANN ANDER PERRAUD
J. H. SILVA ROBERT TATIN

Galerie Stadler

51, rue de Seine
Paris VI DAN 91-10

BULTMAN

Juin

ART

-DEALER
-LECTURER
-CONSULTANT

J. B. NEUMANN

ACTIVE SINCE 1945
IN NEW YORK SINCE 1923

41 EAST 57TH STREET
NEW YORK 22

AU PONT DES ARTS

Galerie Lucie Weill

Peintures — Dessins — Éditions d'Art

Tapis de Peintres
PICASSO, MIRO, LÉGER, ERNST, ARP, CALDER,
COCTEAU, LAURENS

6, rue Bonaparte, Paris 6e, Odé: 71—95

GOERITZ PERA

C. POLLAC MAZA

BONEVARDI HENNESSEY

L A T O W

13 EAST 63rd STREET · NEW YORK CITY

CONTEMPORARY

EUROPEAN & AMERICAN

PAINTERS & SCULPTORS

BERTHA SCHAEFER

32 East 57th St., New York, N.Y.

ROBERT MULLER, L'USURPATEUR



ARP
GILIOLI
ROBERT MULLER
REINHOUD

ALBERT LOEB GALLERY

12 EAST 57 STREET

NEW YORK

SEY
W

CAN
ORS

ER
I.Y.

BERNARD DUFOUR
MAX ERNST
LAPICQUE
LANSKOY
ALECHINSKY
BORES
ROMATHIER
KALLOS
MACRIS
BRAM VAN VELDE



ALECHINSKY, 1958

GALERIE PAUL FACCHETTI

17, RUE DE LILLE - PARIS 7



Borderline Image 1960

VERA HALLER

June 14-26

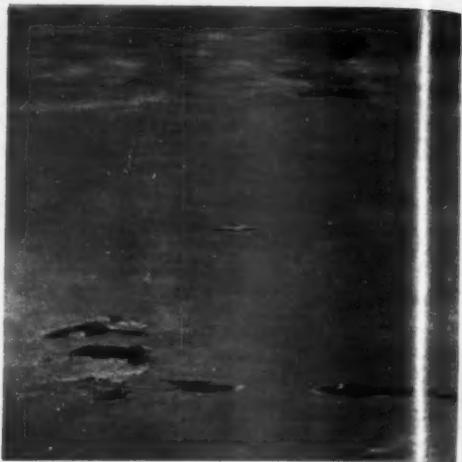
GALLERIA DEL NAVIGLIO

Via Manzoni 45

MILAN

Galerie Arnaud

34 RUE DU FOUR PARIS 6e LITTRÉ 40-26



J. F. KOENIG

En permanence:

H. A. Bertrand

Fichet

Carrade

Guitlet

Downing

Koenig

Feito

Marta Pan

contemporary
paintings and sculpture

STABLE GALLERY

924 Seventh Ave (at 58th St.) New York, N.Y.

VOLUME
JUNE 10,

EDITOR
JAMES FITZ

EDITORIAL C

Spiegelgass
Tel. 24-109

EDITORIAL A

Vera Haller

Jacob Simon

CONTRIBUTI

for Belgium,

for Denmark,

for England,

for France, G

Pierre Re

for Germany,

for Italy, Um

Giuseppe

for Spain, Ju

for the United

E.C. Goo

SUBSCRIPTION

To the United
\$15.00 by a

\$40.00 by air

Lifetime sub

European su

sFr. 31.50 - D

fr. 1.37.50 - fr

Payable par

ou chez:

La Hune, ou

el Message

Heribert Lang

sortiment, C

Plüss, Zürich

Wittenborn,

Stuttgart, W

PRICE OF S

\$1.50 - Swiss

10 shillings,

PUBLICITE P

Marce Ullm

70, Bd Fland

Paris 6e Tel

Marce le Bru

18, Rue Saus

Paris 7 Tel

VOLUME IV/6

JUNE 10, 1960

ART INTERNATIONAL

EDITOR

JAMES FITZSIMMONS

EDITORIAL OFFICES

Spiegelgasse 11, Zürich 1, Switzerland
Tel. 24-1109

EDITORIAL ASSOCIATES

Vera Heller
Jacob Dimonson

CONTRIBUTING EDITORS

for Belgium, Ernest Goldschmidt
for Denmark, Steen Colding
for England, Lawrence Alloway
for France, Georges Limbour and
Pierre Restany
for Germany, Friedrich Bayl
for Italy, Umbro Apollonio and
Giuseppe Marchiori
for Spain, Juan-Eduardo Cirlot
for the United States, William Rubin,
E.C. Goossen, and Barbara Butler

SUBSCRIPTION RATES

To the United States: for one year, \$7.50 or
\$15.00 by air. For three years, \$19.50 or
\$40.00 by air.

Lifetime subscriptions, \$150.00

European subscription rates for one year:
fr. 31.50 - DM 31.50 - Lit. 4500 - 54 shillings -
fr. f. 37.50 - fr. b. 350

Payable par mandat postal international

ou chez:

La Hune, ou Quatre Chemins, Paris; Agence
et Messageries de la Presse, Bruxelles;
Heribert Lang, Bern; Schweizerisches Vereins-
sortiment, Olten; Kurt Stäheli, Ruscher, or
Plüss, Zürich; Alec Tiranti, London; George
Wittenborn, New York; Stecher-Hafner,
Stuttgart; Willy Verkauf, Vienna, etc.

PRICE OF SINGLE NUMBERS

\$1.50 - Swiss frs. 6.45 - French frs. 7.50 -
10 shillings, six-pence

PUBLICITÉ POUR LA FRANCE
Marcel Ulmo
70, Bd Flandrin
Paris 6e Tél. Passy 03-58
Marcel le Brunswig
18, Rue Saussier-Leroy
Paris 7e Tél. WAG. 79-29

THE 30th VENICE BIENNALE

In this number we present a preview, necessarily incomplete, of the 1960 Biennale. Our first fall number will contain critical reports on the Biennale by Lawrence Alloway, Friedrich Bayl, Maurizio Calvesi and Pierre Schneider, together with illustrations of works by artists missing from this first part of our coverage.

ARTICLES

Jean Fautrier, by Umbro Appollonio	42-48
Richard Mortensen, by Ejnar Johansson	49-52
Luigi Spazzapan, di Giuseppe Marchiori	53-54
Renato Birolli, di Giuseppe Marchiori	58-59
Emilio Scanavino, by Umbro Appollonio	74

FEATURE ILLUSTRATIONS

Paolozzi	38-39	Corpora	68
Lardera	40	Magnelli	69
Somaini	41	Stöckl and Baumeister	70
Mirko	55	Hoflehner	71
Franz Kline	56-57	Dorazio	72
Consagra	60	Minguzzi	73
Burri	61-62	Vedova	76
Roszak	63	Alechinsky	77
Hartung	64-65	Hofmann	78-79
Music	66-67		

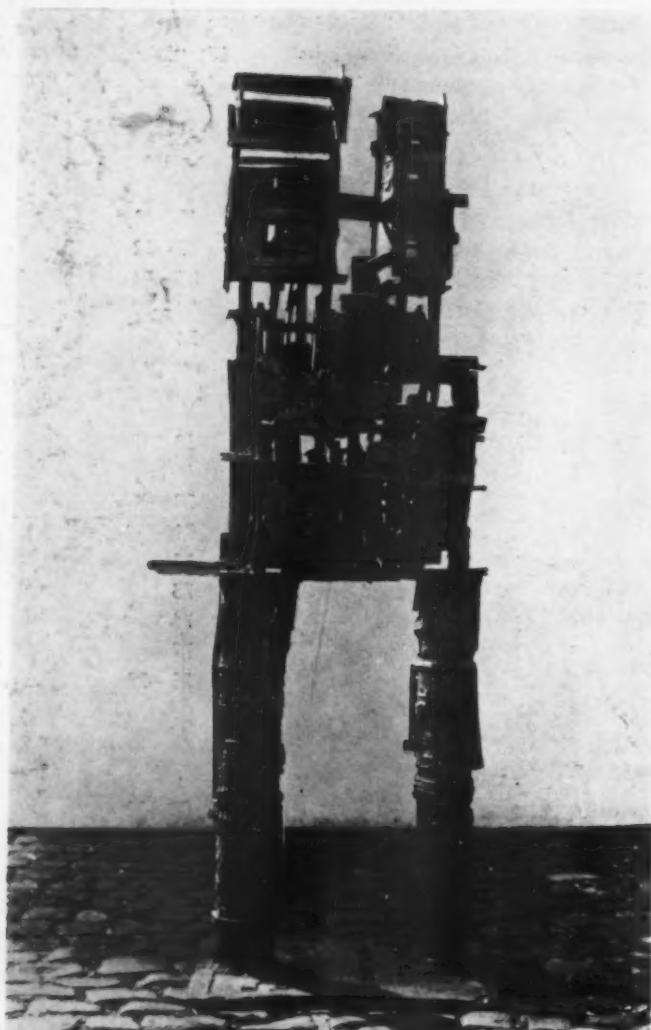
ADDITIONAL FEATURE ARTICLE

Karel Appel, par Julien Alvard	80-82
--------------------------------	-------

ART INTERNATIONAL is owned, edited and published by James Fitzsimmons at Spiegelgasse 11, Zürich 1, Switzerland. There are no stockholders. Each volume consists of 10 numbers containing opinions which are rarely those by the Editor.
Printed by Buchdruckerei Lienberger AG., Obere Zäune 22, Zürich 1 (Switzerland).



Frog Eating Lizard. 1957. Bronze. 13½" high. Collection Eugene Rosenberg, London.



St. Sebastian III. 1958/59. Bronze. 87" high. Collection Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Paolozzi

British



Figure. 1958/59. Bronze. 87" high. Collection the artist.



Icarus. 1949. Bronze. 14" long. Collection Martin Richmond.



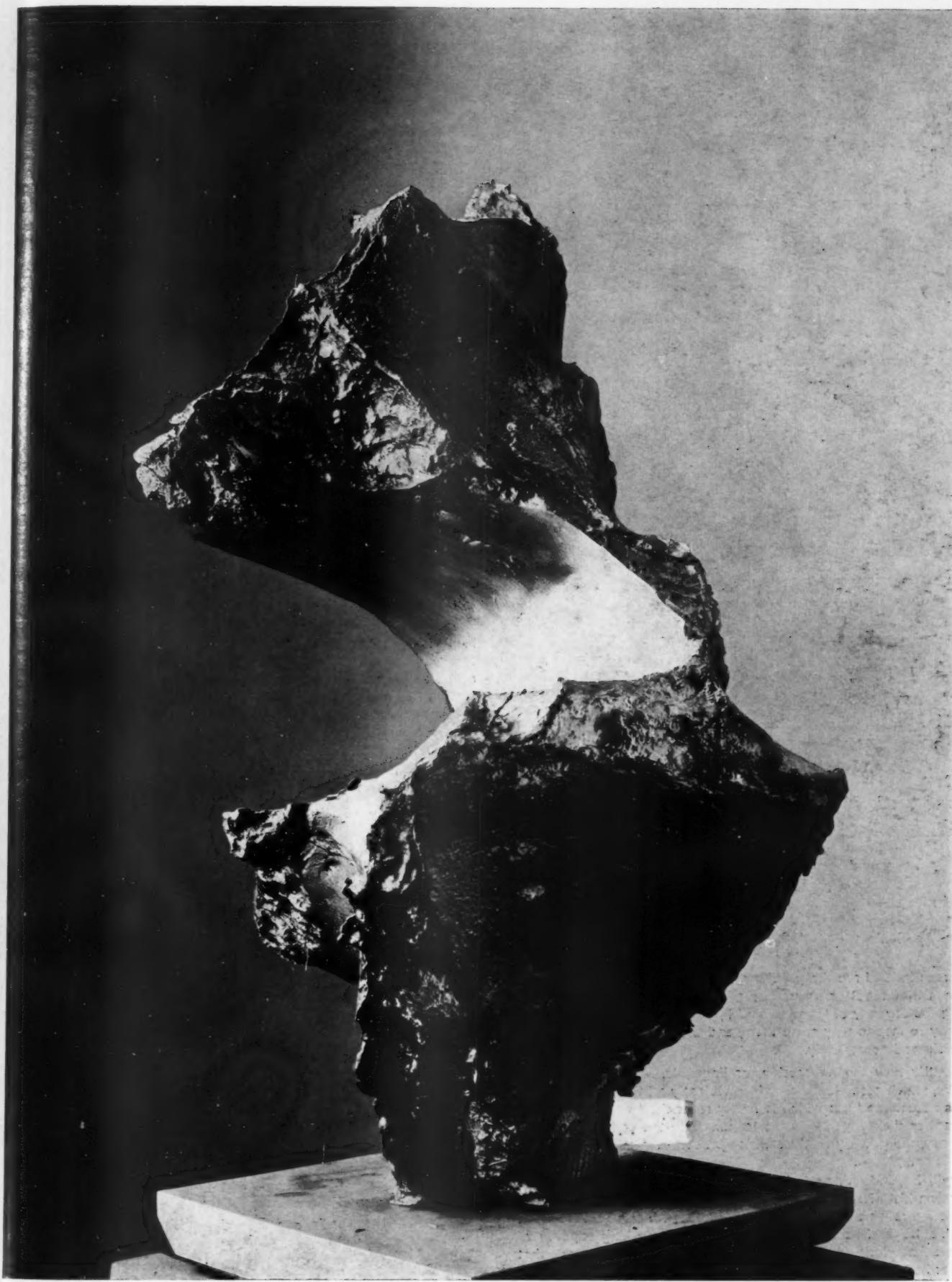
Majesty the Wheel. 1958/59. (Detail.) Bronze. 59 $\frac{1}{4}$ " high. Collection Lady Hulton, London. (Photos courtesy The British Council.)

Lardera Italian

Amour des étoiles, n. 2. 1959/60. Stainless steel and iron.



Somaini Italian



Verticale. 1960. Iron. 91 cm. high. (Photo courtesy the artist and the Galleria Blu, Milan.)



Portrait of Jean Fautrier.

Jean Fautrier

Umbro Apollonio

Numerous indeed are the problems revolving in the creative orbit. At times they meet or converge; at other times one prevails, reducing the urgency of those around it, making them irrelevant. The capacity to inspire may seize them, and the instrument of expression is shaped accordingly.

To identify now the expressive, or linguistic, objectivity of Jean Fautrier, which assaults more or less violently all the rules to which one is accustomed but which is finally reconciled with motifs from a recent or distant past—means to penetrate the components of a tendency, the primary motives which precede the act by which the work is completed.

This will be, indeed, an indispensable investigation if we are to realize an historical moment correctly and evaluate its bearing on productive research. As it is beyond question that an artist's work contains, beyond its intrinsic poetic worth, a teaching capable of being acknowledged and followed, it is quite clear, in fact, that Fautrier has offered not a few suggestions as to the expressiveness of matter and regarding the premises of "l'art informel"—both of which are today not only highly praised but widely publicized as well. And yet, aside from this prophetic merit, his paintings possess other values, less conspicuous and less bound to actuality, values

which must be clearly discerned if we are to grasp his reconstruction of history, and therewith his prime significance.

To this end it may be helpful to consider, among the various possible formative elements of his art, the problem of light, which it seems to me is anything but secondary in Fautrier. (Other elements have already been ascertained elsewhere; if therefore we exclude them from our scrutiny we do so to uncover certain characteristics not yet described. Impressionist painters had already incorporated light in colour—with an almost obsessive exigence—in this way regenerating a spatial dimensionality that by then was impoverished almost to exhaustion. Colour was isolated and thereby exalted for its luminous value, and this despite adherence to a traditional organization of perspective in depth which never came to terms with plastic leanings. With Fautrier light eddies around the chromatic matter and is immersed in it, with a corresponding plasticity, so that it no longer functions as an ordinating entity in its occurrence as with the Impressionists. The nature admired by these painters and, so to speak, fulfilled on the esthetic level by fluctuating shadows, survives in Fautrier as an intimate extract; and if on the one hand his colour filtered with light may be associated with that of the Impressionists, on the other hand all local characterization is neutralized. To say however that Fautrier does not love nature would be absurd, as if his colour did not find its source in the beauty of the landscape, in meadows, blossoms, foliage; but Fautrier does not give in to these allurements, for instead of imitating he assimilates them to a fabulous inner realm where all original yearnings and responses are fragmented.

So far we have attempted by means of brief indications to demonstrate that Fautrier's paintings, though radically different from those of his contemporaries and seemingly indifferent to the exhortations of the past, skirt a line which, if it has left some sources to one side, nevertheless has not disowned a tie with ancestors of excellent tradition. So much so that we may detect in some of his less recent designs a faint trace of the secessionist taste, of the Jugendstil in the entwined wiry movement (which does not preclude expressionist assumptions). This does not mean that Fautrier goes back precisely to the elegance of "art nouveau", or to the naturalistic representations of the impressionist painters, but that, never violating his own predilections, he has formed himself by redeeming linguistic elements in the choice of which he has not overlooked certain etymologic connexions of recurring usefulness. Fautrier, almost an intimist painter, almost crepuscular—it is difficult to say whether his "otages" are the hostages of a state of existential anguish or of a pact with the things of the universe—can sustain the role of revolutionary only because others have imposed it upon him, perhaps without having correctly understood what in fact he has accomplished. Far from fixing the energy of matter, he has used it for a re-elaboration of naturalistic motifs in participation with space, and if he has depreciated the object—the form—this was not done so as to convert it to antiform—given that he has always sought to constellate in various extreme situations a poetic explicitness that rises to the surface.

Just so: without sudden forays or evasively contemporary thrusts, Fautrier has elaborated the hypothesis of a serene, detached, never arid image, ultimately refined, in which he could capture the inspirations of visions which yearn for other worlds, and in which the discipline rests on subtle perceptions whose resonances are at once intellectual and lyric—an aim which in the work, however, maintains the dignity of a stylistic redemption.

(Translated and paraphrased from the Italian.)



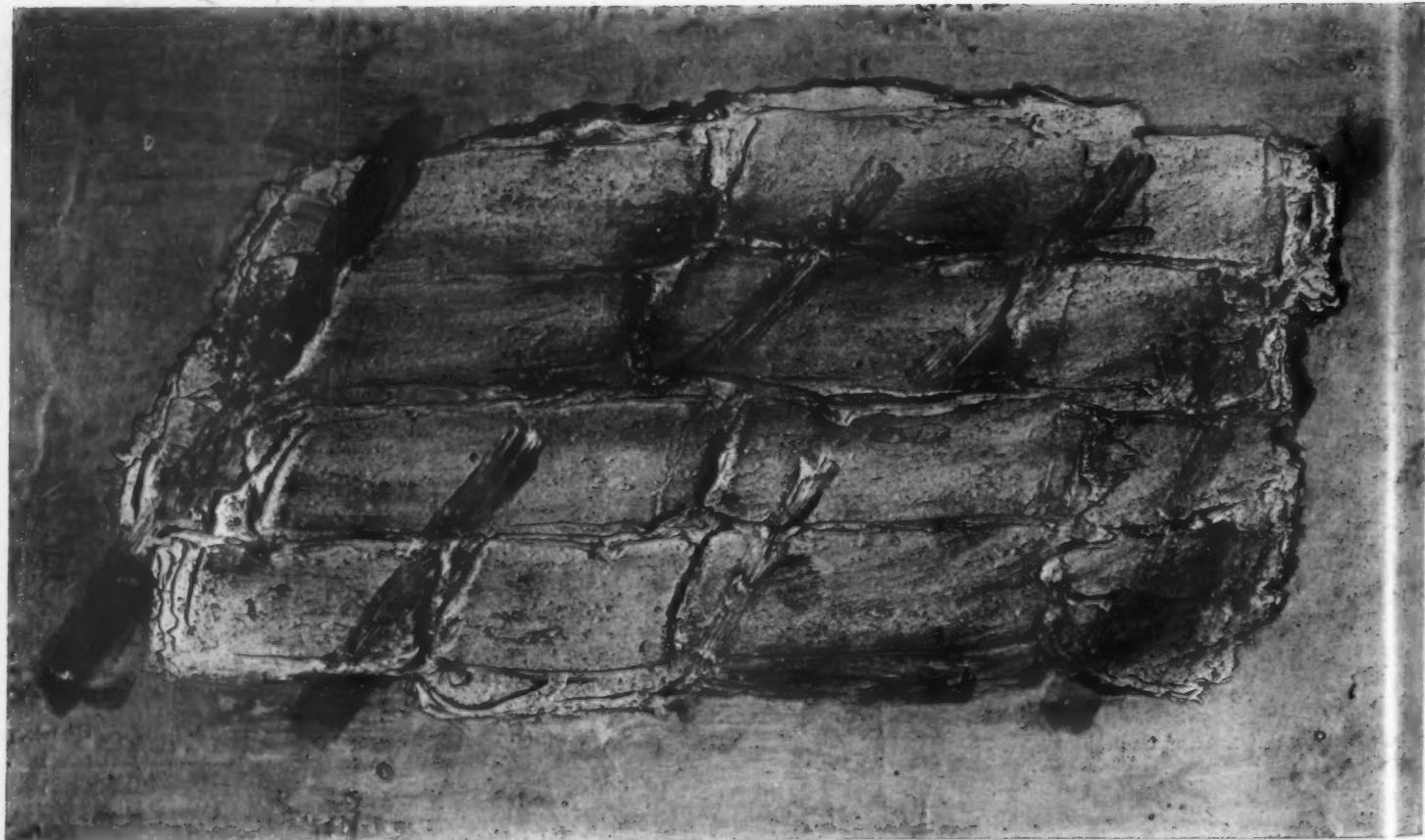
Lithograph for Dante's Inferno, Canto 23. 1928.



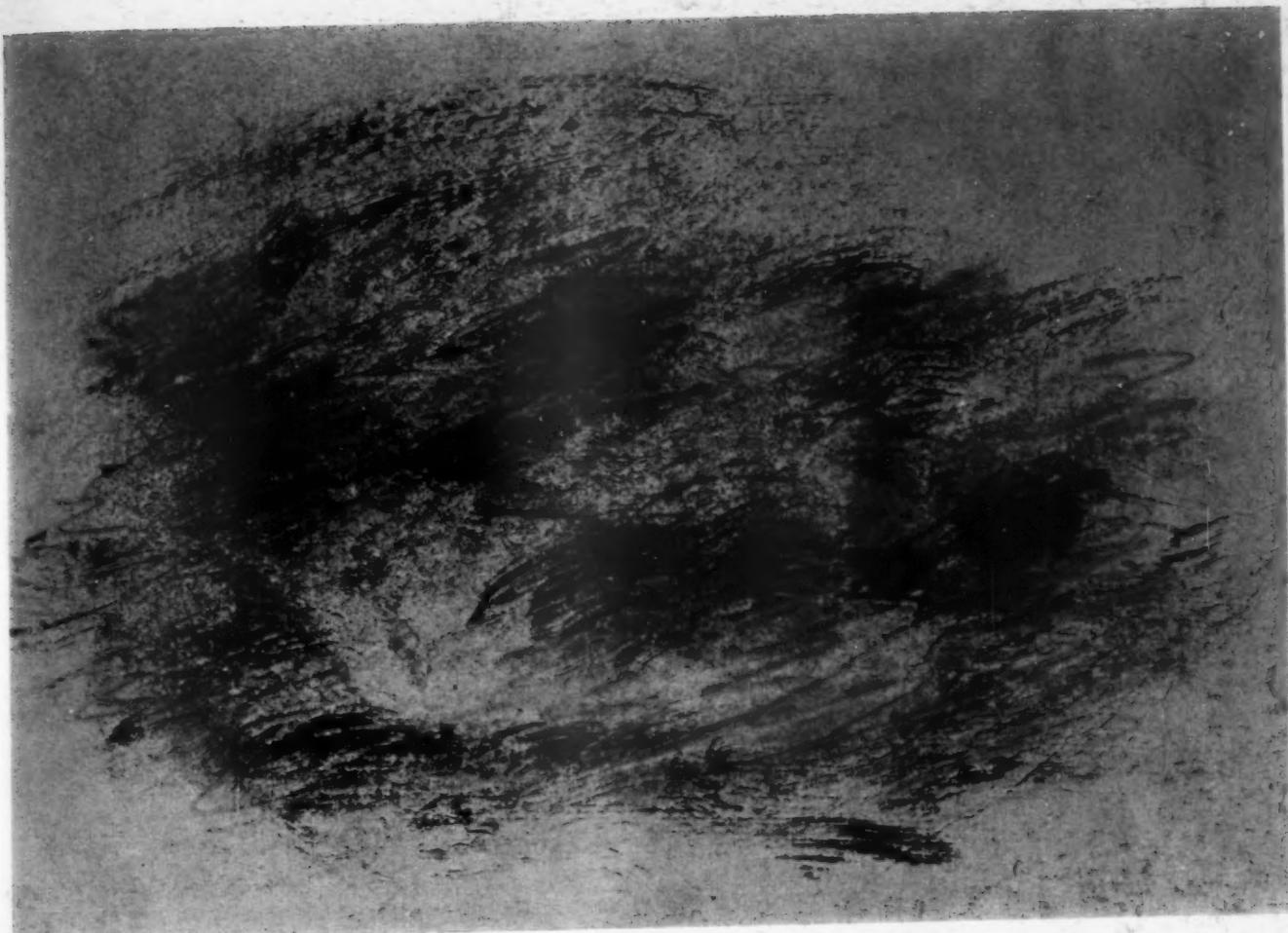
Olage. 1945. 27 x 35 cm. (Collection Chastel.)



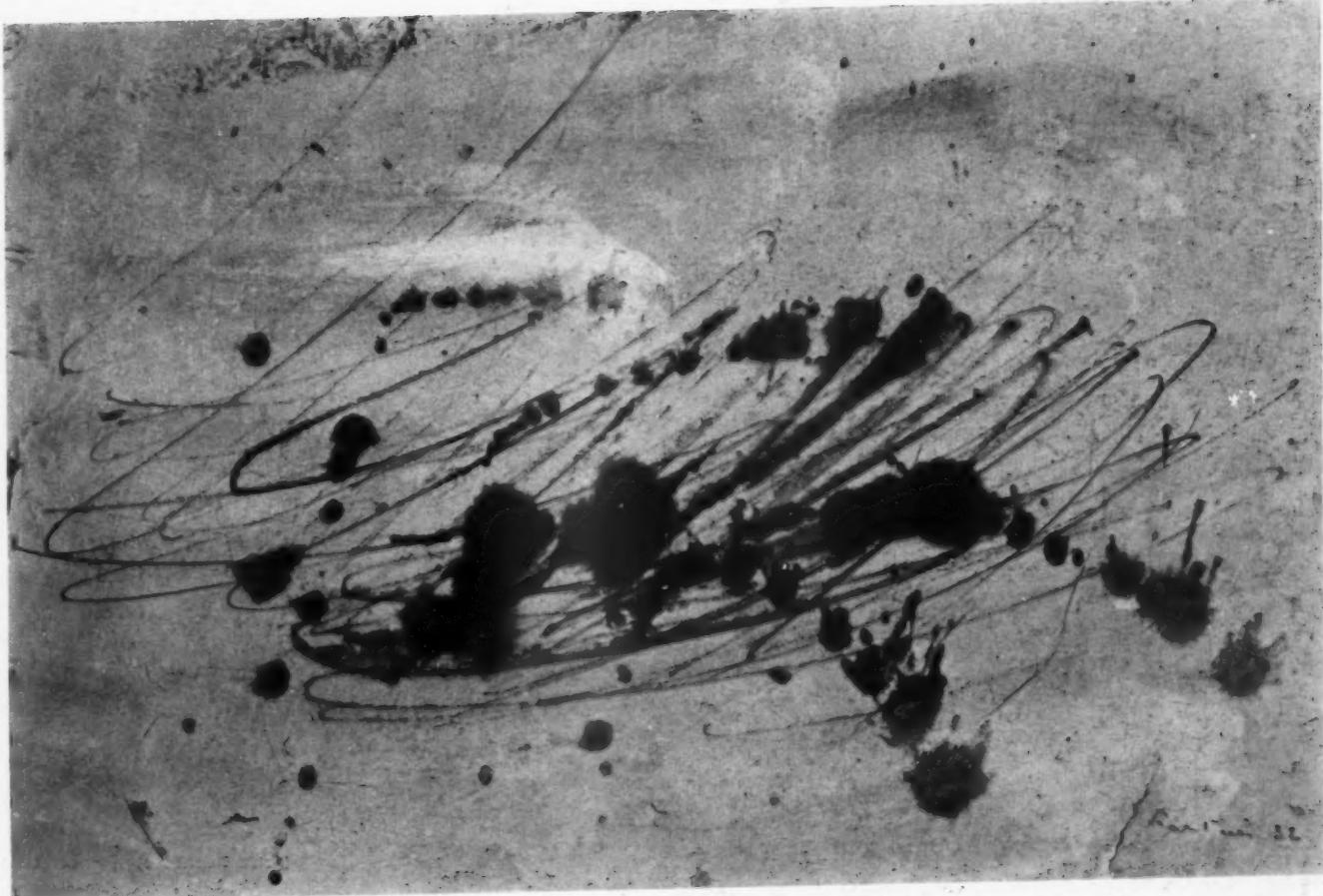
Objets. 1958. 27 x 35 cm. (Collection André Malraux.)



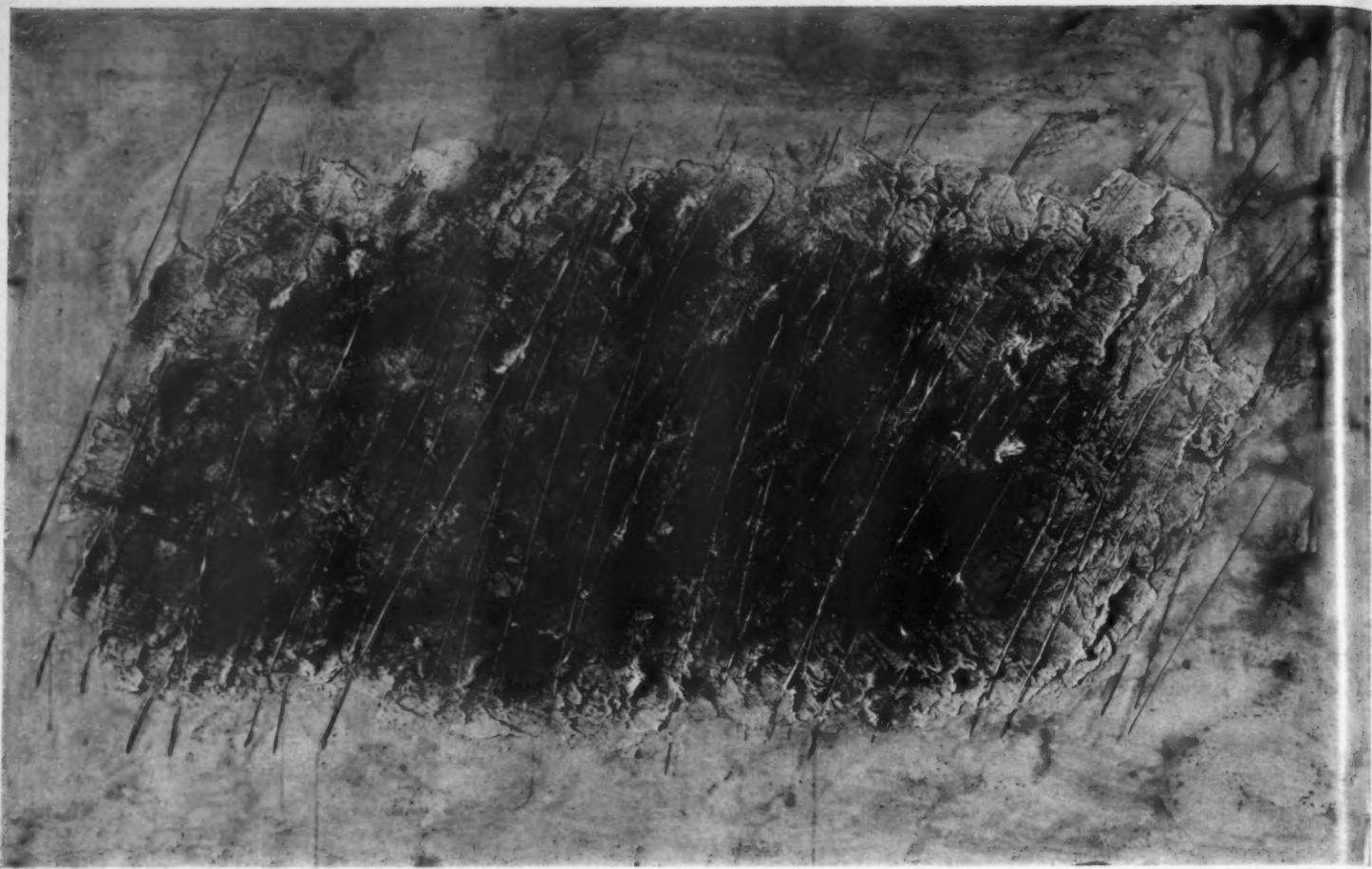
Berres. 1958.



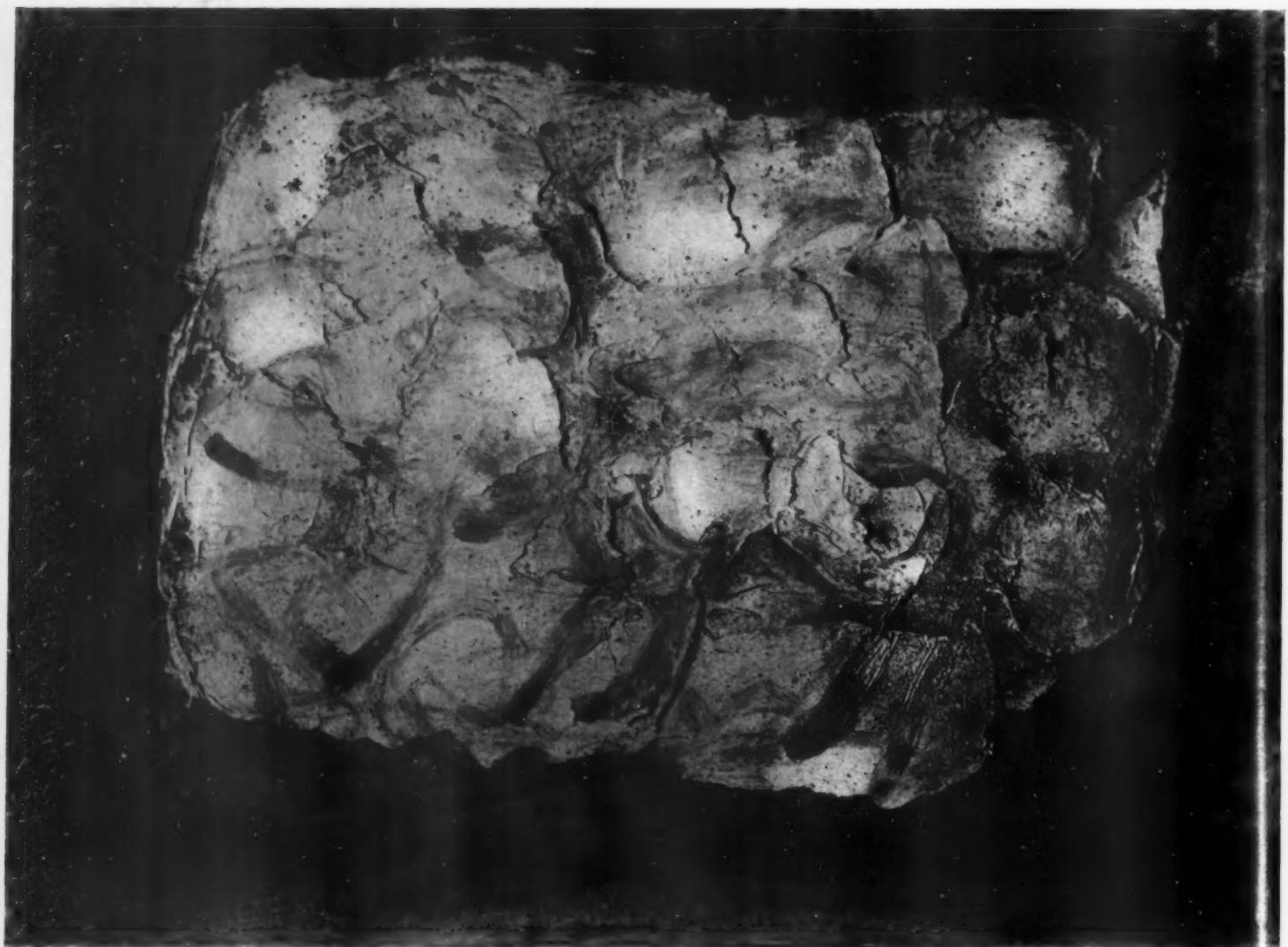
Ink and pencil drawing. 1928.



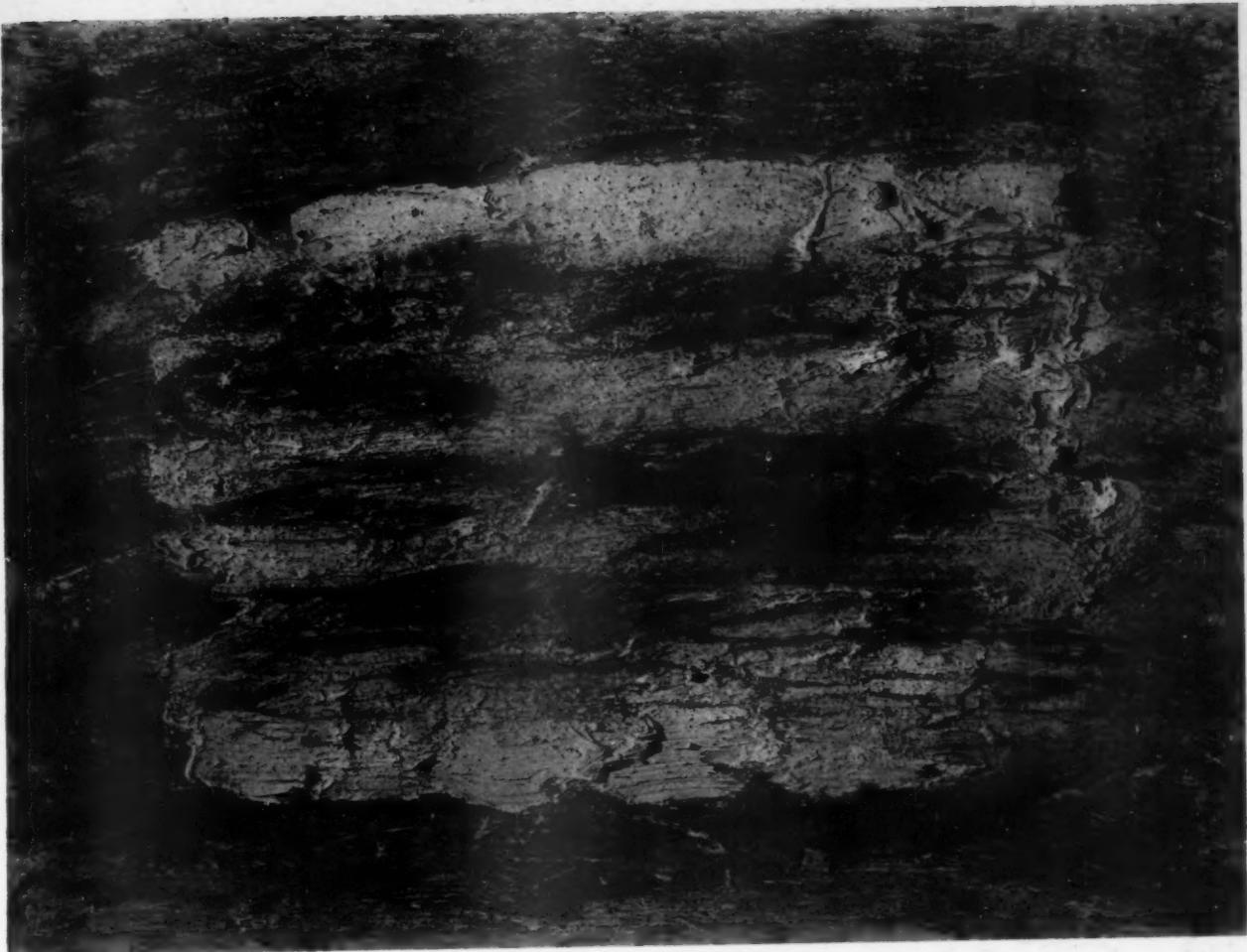
Ink drawing. 1936.



Rain. 1958.



Paysage. 1943.



Petit paysage sombre. 1958.



Petit tableau informel. 1940.



Petit tableau. 1945. 33 × 40 cm. (Collection Francis Ponge.)

Angles. 1958. 33 × 45 cm. (Collection D. Aury.)



Mortensen

Einar Johansson

Il faut qu'il y ait en nous quelque «instinct» organisateur.

Les historiens d'art dressent des systèmes d'une limpideté de cristal. Le développement passe logiquement d'une phase à l'autre. Ils commencent par l'Egypte ancienne et, en général, à travers de octes volumes d'histoire de l'art, parviennent à l'art abstrait contemporain. Si tant est qu'ils arrivent jusque là. Bien huilés, tous les usages de ce système fonctionnent par progression régulière, de Renaissance au baroque, du baroque au rococo, du rococo au classicisme etc... Tout ce développement a, en fait, une telle perfection qu'on est parfois tenté d'y voir comme une série de faux. Ou plutôt: seulement comme une manière très simple de concevoir l'histoire de l'art et non sa «vérité».

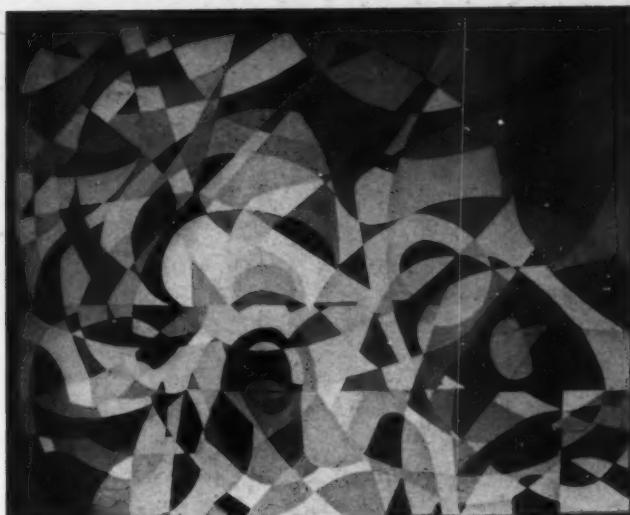
La peinture s'est très largement répandue dans les dernières générations et a en même temps trouvé un immense public tout neuf qui l'a considérée de plus en plus comme un phénomène isolé ayant ses propres lois d'évolution. Ce public a de plus en plus séparé la peinture de la personnalité de l'artiste et compris son développement comme le résultat soit d'une sorte d'inertie dans cet art lui-même, soit de la fantaisie des peintres et de leur don d'inventer du nouveau. Notamment depuis que les peintres ont abandonné le sujet, on a accueilli les résultats les plus nouveaux avec l'affirmation: A présent qu'inventer de plus, maintenant que tout est expérimenté et tenté?...

Ce fut dit devant les tableaux de Matisse au Salon d'Automne de 1905 et, à la vue du cubisme de Picasso en 1909, le public s'écria: «On ne peut plus aller de l'avant...». On pensait que les peintures abstraites de Kandinsky n'avaient aucune valeur comme point de départ et devant le tableau de Malevitch qui représente un carré blanc sur fond blanc, on pensait que l'art abstrait avait atteint sa limite extrême.

Cette question s'est posée maintes fois devant l'œuvre du peintre danois Richard Mortensen, parce qu'il a si souvent conduit son expression artistique à des extrêmes au delà desquelles on n'apercevait pas de prime abord de continuation possible. Mais la suite vint toujours, et l'on put toujours expliquer pourquoi elle fut justement ce qu'elle fut. L'historien d'art est semblable au météorologue qui trace de belles courbes sur le temps, les pressions et les températures pour l'année précédente, mais qui est sans pouvoir dès qu'il s'agit de prédire celle de l'année à venir. Aussi faut-il nous contenter d'un résumé de ce qu'a fait jusqu'ici cet artiste de 50 ans, sans prédition aucune pour l'avenir; le peintre montre lui-même ses résultats cet été en une grande rétrospective à la Biennale de Venise. Voici les autres dates de Mortensen: il est né à Copenhague en 1910. Bachelier, il a étudié quelques années à l'Académie Royale de sa ville natale. Plus importante pour lui fut sa rencontre avec l'art d'avant-garde à Berlin au début des années 30. Là, avaient pris forme certaines des choses contre lesquelles il s'était battu sans parvenir à les exprimer. Il en résulta une série de tableaux qui introduisirent ainsi l'art abstrait au Danemark et libérèrent de riches sources en l'artiste lui-même. Pendant ses jeunes années il alla à la découverte de l'art moderne en Europe, surtout du surréalisme et trouva ainsi les clefs nécessaires à la compréhension de ses propres possibilités.

Les peintures de Mortensen de cette époque mêlent les éléments de tableaux purement abstraits — surfaces de couleur et lignes — avec les images de la réalité du surréalisme et le peintre atteint ainsi à un état d'étrange surexcitation par ce double aspect qu'il développe d'ailleurs dans son œuvre ultérieure.

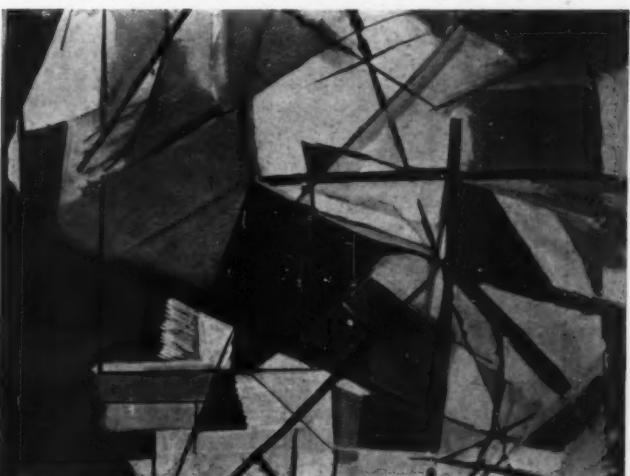
(Suite pages 50—52)



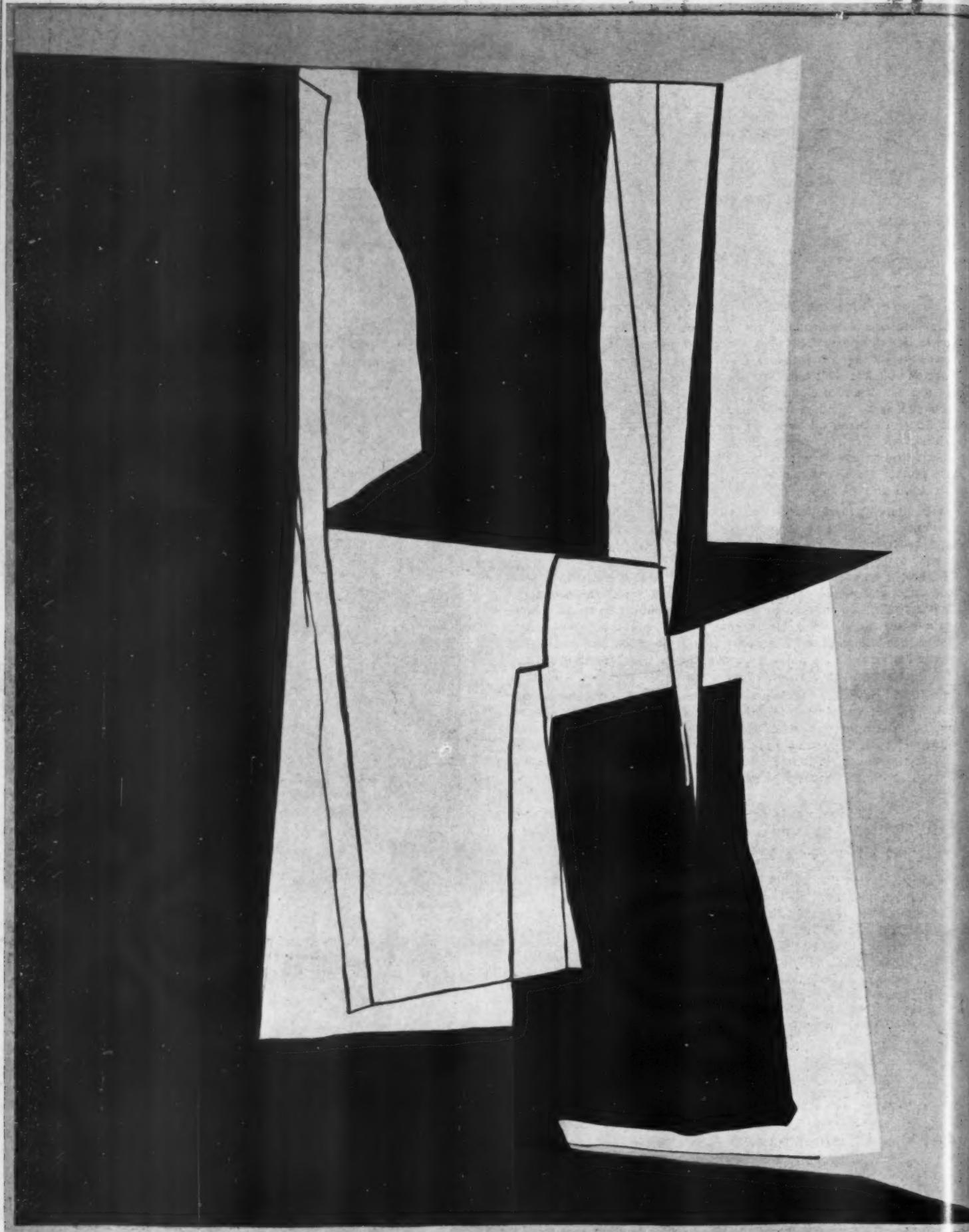
Paysage à Paul Eluard. 1934. (Collection privée, Paris.)
(Photos Denise René, Paris.)



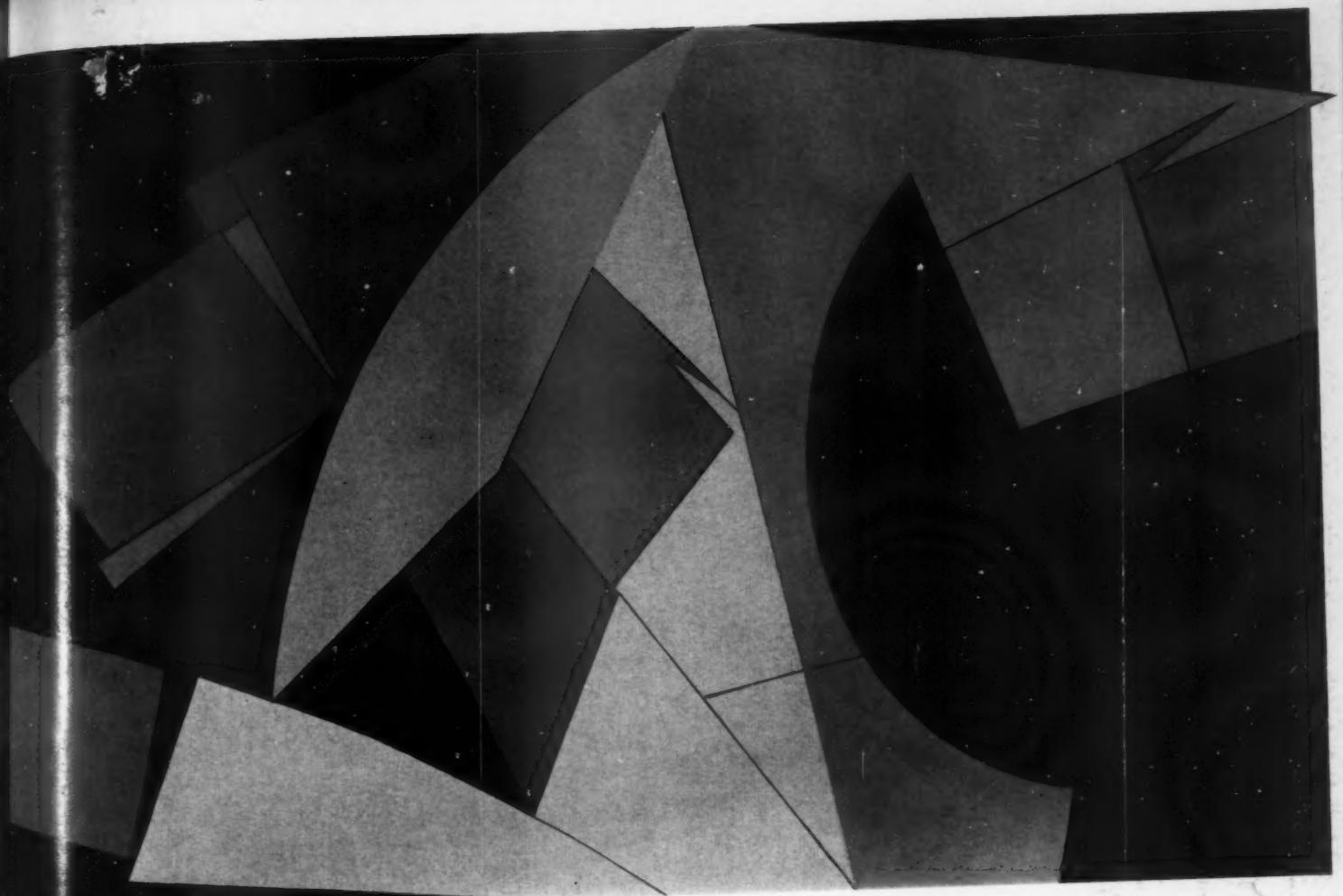
Mouvement dans la nature. 1940. (Collection privée, Danemark.)



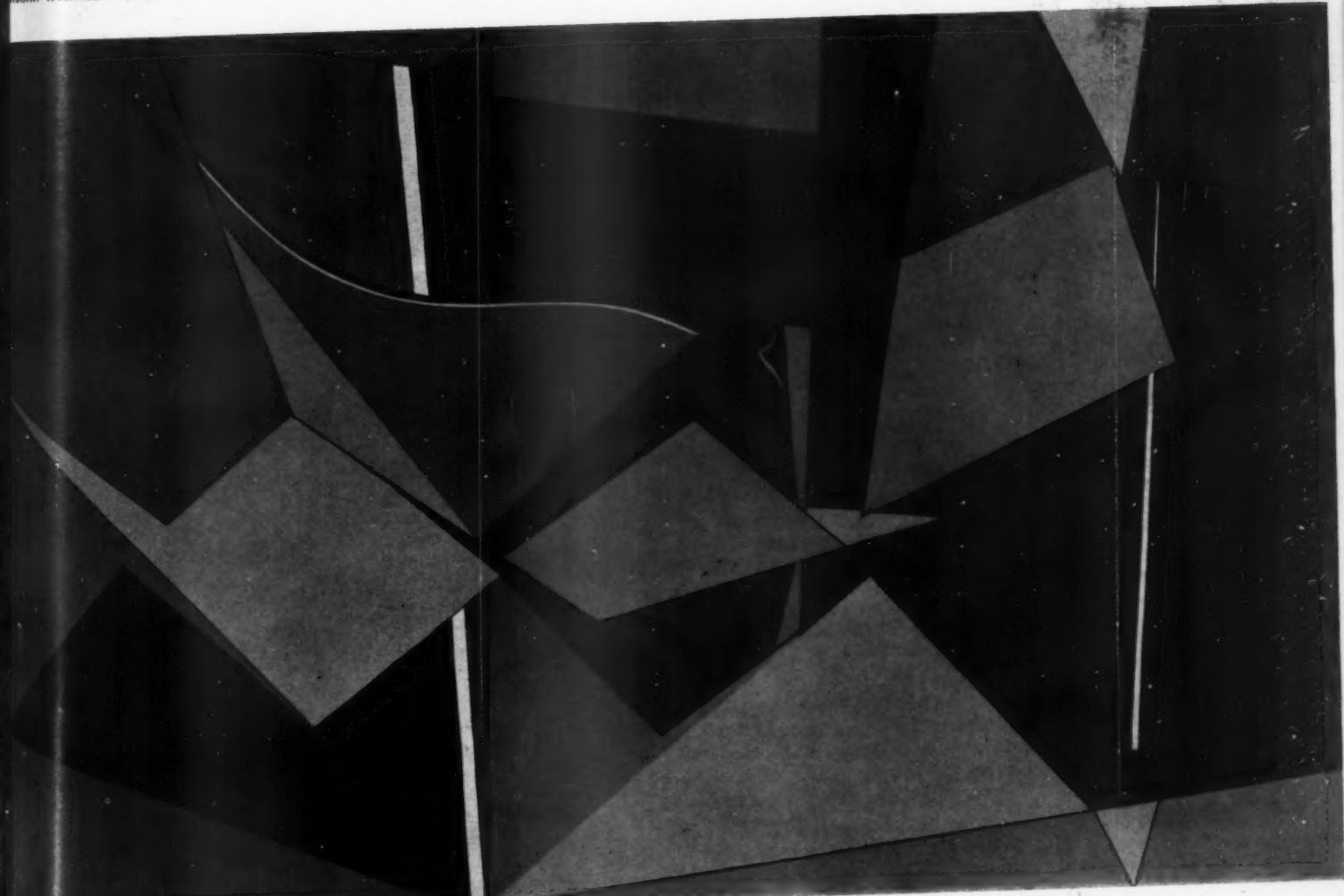
Arrivée (Fragment). 1947. 130 × 162 cm.



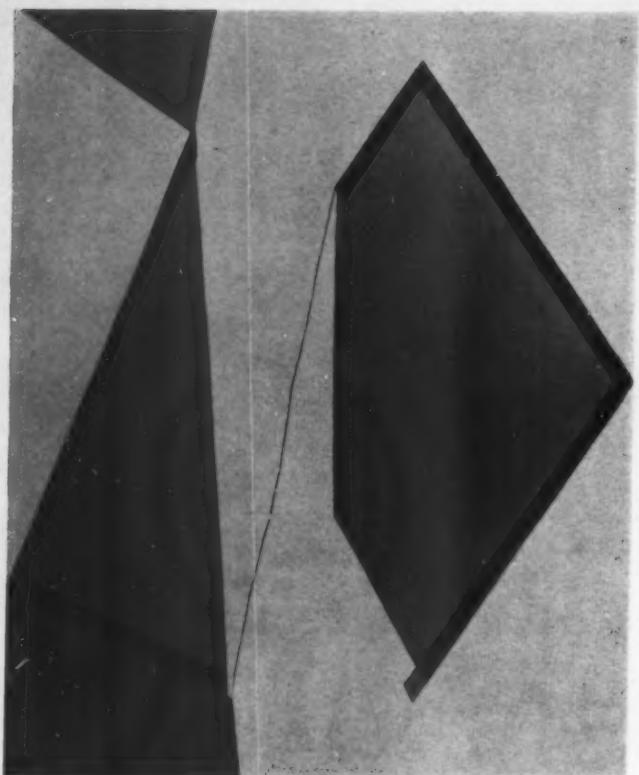
Houlgate. 1955. 162 x 130 cm. (Galerie Der Spiegel, Cologne.)



Agone. 1960. 130 x 195 cm.



Agone. 1960. 130 x 195 cm.



Espaces liés. 1956. 100 × 81 cm. (Collection M. Seuphor, Paris.)

A ceci, s'ajoute encore une nouvelle inspiration, qui eut une importance décisive sur le développement de Richard Mortensen: cet enfant de la ville partit vivre à la campagne où la nature fut sa source d'inspiration immédiate, en particulier dans une série de tableaux «botaniques». Ils ne représentent ni des plantes ni des arbres, mais restituent une impression d'on ne sait quelle métamorphose organique qui donne une nouvelle richesse à sa palette. Avec Mortensen comme l'un des chefs de file, se créa autour des années de la guerre une peinture fortement expressive qui précéda en quelque sorte une évolution analogue ailleurs, en Europe et aux États-Unis. Nombre de problèmes «spontanéistes» et «tachistes» qui ces dernières années ont préoccupé les peintres européens et américains, furent étudiés au Danemark, alors presque totalement isolé sous l'occupation allemande. La base intellectuelle de cet art spontané était l'anxiété et la protestation contre l'horreur et la folie de la guerre et de l'occupation.

Grâce à l'expérience du surréalisme et du freudisme, Mortensen et les peintres qui le suivirent ont senti que la force fondamentale de la production artistique est la vie inconsciente. Son problème fut donc de se libérer au maximum dans la création et sa source devint peu à peu le dessin automatique. Ce fut un problème encore plus grand de transposer cet automatisme linéaire dans le tableau lui-même et là, de travailler aussi librement avec la couleur, en tant que couleur et matière. Il y réussit pourtant à un point surprenant et le résultat en fut une série de toiles d'une vitalité extraordinaire peintes entre 1930 et la fin de la guerre.

Cet art insolite rencontra évidemment un certain manque de compréhension. L'artiste ressentit ce problème et pensa que, pour obtenir un contact plus étroit, on pourrait peut-être d'une façon quelconque traduire l'écoulement du temps dans les tableaux. Il déclara lui-même à ce sujet:

«Quand je vois ce qui dans mes tableaux est à mon avis très clair demeurer hermétique à beaucoup de gens, en dépit de leurs efforts les plus sincères, je me dis que, s'ils avaient été à mes

côtés pendant l'exécution d'un tableau ils auraient compris pourquoi il devait être ainsi.»

Les tableaux de cette période étaient en effet, à un degré inouï, le résultat d'un déroulement dans le temps allant d'idées vagues et imprécises par une série d'expressions diverses à l'achèvement de ces œuvres. Il importait essentiellement pour Mortensen que le tableau achevé fixât et le moment où tout avait abouti et le développement antérieur qui y avait conduit. Ainsi, conscient ou non, il se trouvait devant un problème de «mouvements et cherchait, comme les peintres du Moyen-Age ou comme les Futuristes plus récemment à introduire le facteur temps dans sa peinture. Une solution logique en fut une grande peinture murale exécutée en 1944, où les différents éléments du tableau se déplacent mécaniquement: un tableau abstrait mobile de 3 mètres sur 8 mètres.

Il est clair que la phase abstraite-expressionniste de l'art de Mortensen comprend un vigoureux apport d'agressivité. C'est un apport plus dangereux que la majeure partie de «spontanéisme et «vitalisme» que nous avons vécu dans les années d'après-guerre. La couleur ruisselle de ses toiles ou est jetée comme des coups de fouet sur ses tableaux. C'est une «action-painting» intellectuelle où couleurs et formes se déchaînent le plus souvent.

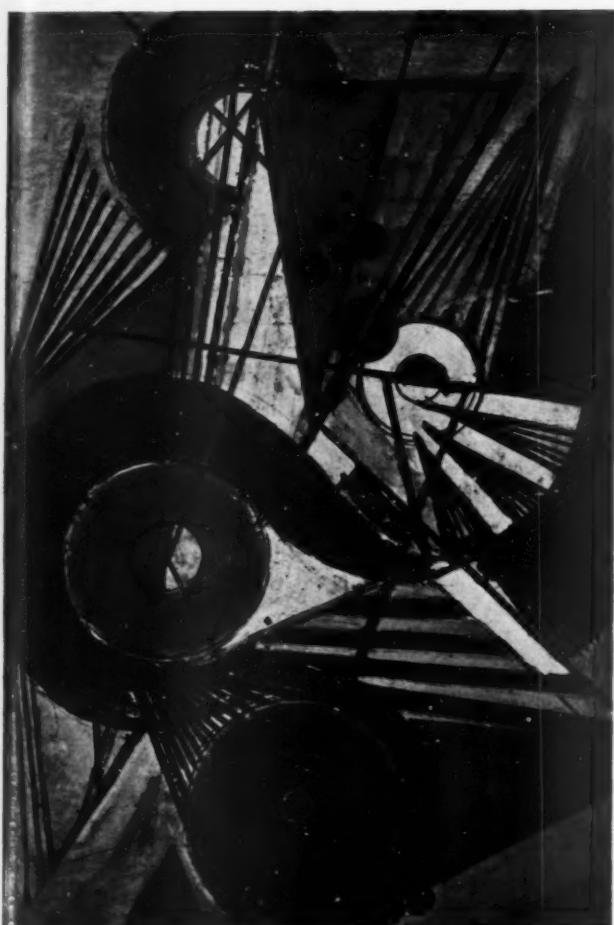
Nous savons aujourd'hui que cette peinture renferme deux possibilités de développement tentées ces dernières années: ou bien un raidissement dans la composition et une purification des éléments du tableau, ou bien le tachisme pur: un seuil de couleur répandu sur la toile ou... le peintre lui-même. Mortensen choisit la première. L'art tout à fait spontané est dans son ultime conséquence une négation, on ne peut créer en art sans un élément d'ordre. Même si l'on tente l'impossible c'est-à-dire d'exclure du processus de création artistique l'intellect, il reste encore un besoin biologique d'ordre et de système qui se manifeste inconsciemment dans le choix des possibilités que tout tableau en dernier ressort exprime.

Après la fin de la guerre et la défaite nazie, Mortensen se rendit à Paris pour voir, après ces années d'isolement, ce que les autres peintres avaient fait. Il sentait après les années de désespérance de la guerre, un besoin de détente intellectuelle et cherchait un courant précis vers l'ordre et la construction. À Paris, où il s'installa en 1947, il trouva un groupe d'artistes aux mêmes idées qui se rassemblent autour de la Galerie Denise René. Il contribua dans ce milieu à établir les nouvelles bases de l'art constructif avec des artistes tels que: Poliakoff, Dewasne, Deyrolle, Vasarely, Herbin, Arp et Gilloli. Autour de 1950, Mortensen peint souvent ses toiles en série comme par exemple «Opus Tamaris» où, avec les moyens les plus simples, il expérimente une série de possibilités pour traduire l'espace. Il existe divers «opus» de ce genre où plusieurs problèmes de forme sont remis en cause. En effet, ce peintre a toujours été un explorateur dans son art. Loin d'être une nature primitive, Richard Mortensen a examiné les possibilités de la peinture pour, en toutes circonstances, trouver l'expression couvrant le mieux ses intentions. En France, Mortensen a peint certaines de ses plus belles œuvres, claires et disciplinées. Son besoin de réflexion et d'ordre s'est alors pleinement exprimé, il a visé à toujours plus de pureté dans l'expression de l'image. Les toiles dépouillées de cette période respirent la vie: toiles qui ne sont que deux ou trois surfaces de couleurs contrastées. Ici aussi on sent le moment heureux où l'œuvre fut créée et le développement qui précéda. Car le chemin de l'ultime forme de ces tableaux clairs et sévères est hérissé de barrières que l'artiste lui-même y a placées. Une partie de leur vie est due à une technique anti-routine où le peintre place ses buts toujours un peu au-delà de l'endroit qu'il est sûr d'atteindre. A cela s'ajoute l'extraordinaire sensibilité graphique de Mortensen, les lignes vibrantes où la rencontre de deux surfaces de couleur en une ligne sensuelle crée une vie nerveuse et frémissante et une spontanéité au moins aussi efficace que dans ses précédentes œuvres expressionnistes-abstraites. Cette période culmine en œuvres maîtresses telles le grand «Opus Normandie» et «Houlgate» de 1955.

Mortensen ne se laisse donc que contre son gré fourrer dans un casier d'histoire de l'art à étiquettes indiquant une quelconque direction. La constante de son art semble paradoxalement osciller entre la construction et une spontanéité que lui souffle la nature. En tant que concepts purs, aucune de ces deux tendances artistiques n'existe. Richard Mortensen cherche à trouver le point de rencontre de l'inspiration et de la réflexion. De cette rencontre est née son œuvre.



Composizione Geometrica n. 2. 1924. Tempera. 49 X 73.5 cm.
(Galleria Il Segno, Roma.)



Santone. 1948. Coloured ink drawing. 34 X 24 cm. (Galleria Il Segno, Roma.)

Spazzapan

Giuseppe Marchiori

Il destino di Spazzapan è per lo meno curioso: durante la sua vita difficile la critica aveva individuato nell'artista i caratteri più esteriori e, spesso, con scarso impegno, quasi si trattasse di una figura eccentrica, che non si potesse inserire nella cultura italiana; dopo la sua morte, invece, ci fu la corsa ai primati nella definizione di quella personalità, che sembrava tanto chiara e risolta, fino al 1954, a un livello di rendimento rassicurante per i collezionisti che avevano avuto fiducia nella estrosa fantasia del pittore. Calcoli tutti sbagliati, malgrado la moltiplicazione delle mostre postume di Spazzapan, troppo parziali e incomplete e che hanno servito a convalidare erroneamente un giudizio diffuso, accettato per buono sulla base di una documentazione quasi sempre al di fuori di una rigorosa scelta critica.

Bisogna aggiungere che Spazzapan contribuì con la propria indifferenza alla lunga catena di equivoci, che hanno avuto per risultato la deformazione della sua personalità a opera d'interessati interpreti o di amici sospetti. Nessuno può prevedere il momento risolutivo della maturità di un pittore: per Spazzapan si è cercato di fissarlo, di volta in volta, lungo le varie tappe della sua vena più facile, elegante nel segno, chiara e luminosa nel colore. Il riferimento a certa pittura austriaca settecentesca d'ispirazione veneziana, c, per essere più precisi, tiepolesca, è certamente suggestivo, e, con una punta di verità, malgrado la distanza di secoli. La cultura di Spazzapan, alle origini, è mediceuropea, con qualche aggiunta francese, nel genere più corsivo e raffinato di Dufy.

Spazzapan aveva una mano che correva sulla carta con una rapidità sbalorditiva, come se non dovesse mai esitare nella definizione dell'immagine. Ma poi, scaricato quell'impegno, illustrazioni, pitture o disegni non gli piacevano più o non lo interessavano più. Carte e tele hanno tappezzato per anni il pavimento del suo studio: carte e tele stracciate, sporcate, calpestate, perché la cosa più importante era, per lui, disegnare o dipingere. Gli piaceva scoprirsi così al capriccio della fantasia e dell'umore in un tessuto di linee e colori che racchiudeva l'immagine (poetica, satirica, decorativa, astratta, illustrativa) e poi ricominciare per vie differenti, guidato dal diabolico estro di virtuoso. A un certo punto Spazzapan era anche questo: un virtuoso nell'arte delle variazioni su un tema.

Ora non ci si può fermare all'idea di uno Spazzapan senza difficoltà di «mestiere», in possesso di una tecnica magistrale, perché questo sarebbe un limite grave. L'illustrazione è tuttavia superata nelle varie fasi del processo creativo in qualche opera che riassume il travaglio dell'artista o la sua stessa meravigliosa scioltezza: della serie dei «Santoni», risaltano il «San Giovanni» (1947) della Galleria d'arte moderna di Torino, il «Santo» (1948) (Coll. «Il Segno», Roma), il piccolo «Santo» su fondo verde (1948) (Coll. Donegà, Torino); di un'altra serie invece, il punto culminante è la «Natura morta con gatto» (1948) della Galleria d'arte moderna di Torino. Sono esempi conclusivi preparati da pitture e disegni, rifiutati o dimenticati da Spazzapan, e che invece infallibilmente sono riapparsi sul mercato dopo la morte dell'artista.

Qui bisognerebbe davvero ricordare quanto Spazzapan disse a Augusto Monti («Unità», 7 marzo 1958) e cioè che gli sarebbe piaciuto distruggere tutto, premendo il pulsante di un meccanismo perfetto, nel momento in cui il medico gli avesse rivelato che l'ultima ora era suonata per lui. Lo studio saltato in aria con tutti i quadri: un bel sogno e anche una decisione drastica.

Spazzapan avrebbe voluto poter scegliere le proprie opere. Ma quando? Ma come? Era una speranza incerta. E poi, a parte il vantaggio di quella scelta per un giusto riconoscimento critico, Spazzapan non aveva la voglia di farla. Preferiva il lavoro, andare avanti, fare di più, fare. Nell'azione gli umori calavano dissolti in ritmi, in contrasti, in violenze. Prima c'era il suggerito di una aristocratica calligrafia; poi, molto di più.

C'era lo Spazzapan arrivato al culmine della chiaroveggenza e, quindi, del potere di sintesi evocatrice; c'era lo Spazzapan che non aveva ascoltato i suggerimenti di nessuno, attento alla voce dello



Tra Cielo e Mare. 1957. Olio su masonite. 100 x 200 cm. (Galleria Pogliani, Roma.)

spirito e della coscienza autocritica. Quattro anni, quasi, a cominciare dal 1954 (malgrado le molte esperienze passate, sia nei disegni di stoffe, sia nei tentativi di astrazione geometrica), hanno servito a far capire che cosa fosse veramente Spazzapan, quali possibilità aperte ci fossero nel suo spirito inquieto, non definito dai critici che più gli erano vicini (soltanto per ragioni geografiche).

È davvero strano che si vada discutendo (in senso negativo) degli ultimi quattro anni della vita di Spazzapan, annunciati da una vasta (e magari contraddittoria) ricerca nell'ambito figurativo. A noi sembra che la Biennale abbia finalmente contribuito alla ricostruzione storica della personalità di Spazzapan, dando un opportuno rilievo alle opere del periodo 1952—1958.

Proprio in queste opere va studiata l'arte di Spazzapan, che non si contraddice, che non è in opposizione stilistica con le opere precedenti: che anzi le comprende in un senso più vasto e profondo alla luce di una nuova verità conquistata.

Un uomo sanguigno, violento, sensibile come Spazzapan non poteva adagiarsi nelle rinunce della vecchiaia. L'arte era per lui vita e la straordinaria vitalità del suo essere si riflette così, totalmente, nell'impegno libero e aggressivo del colore, come materia espressiva, al di fuori delle antiche eleganze della linea, dei calligrafici intrecci.

Nei 1935 Spazzapan diceva di volersi esprimere col puro canto del colore. Nel 1956 quella sicura intuizione diventa realtà e nel modo più inconsueto, perché la vicenda del pittore si svolge, ormai senza fratture o stanchezze, in un processo continuo di ascesa, diversamente di quanto accade di solito agli artisti italiani che invecchiano quasi sempre negando gli ideali o le audacie della giovinezza.

Spazzapan non conobbe questi umilianti declini. La morte lo colpì quando l'esperienza rinnovatrice era in via di compiersi: nel pieno della sua migliore stagione.

Infatti come si può confondere questa esperienza attiva, in cui l'artista si era impegnato con tutte le proprie forze, con un mero gioco formale, con una scelta gratuita? L'errore di molti critici consiste nella classificazione arbitraria dell'opera dell'artista in periodi divisi l'uno dall'altro. Non bastano le serie dei 'temi' a distinguere, come in una successione di compartmenti stagni, i vari momenti della pittura di Spazzapan. Si tratta di classificazioni empiriche, molto lontane da quel nucleo di verità, che è la chiave per una giusta interpretazione critica.

Ora quella verità è una conquista avvenuta attraverso il tempo: quasi un compenso ai troppi anni sofferti nella dura condizione di non poter essere se stesso. Spazzapan doveva guadagnarsi il pane

quotidiano: e si affidava allora a quel 'virtuosismo' di cui si diceva. L'artista era in ogni caso migliore di quel che mostrava di essere: migliore per i fermenti attivi che si agitavano in lui, per la dirittura morale, per l'indipendenza dello spirito, per l'integrità del carattere. E l'accento polemico, che raggiungeva talora le punte amare del sarcasmo e dell'invettiva, era la sua arma di difesa contro l'ingiustizia, contro le offese e contro la stupidità dei cosiddetti contraddittori. L'umore scontroso e bizzarro era anche una difesa contro la propria timidezza, contro l'incapacità naturale per la vita pratica.

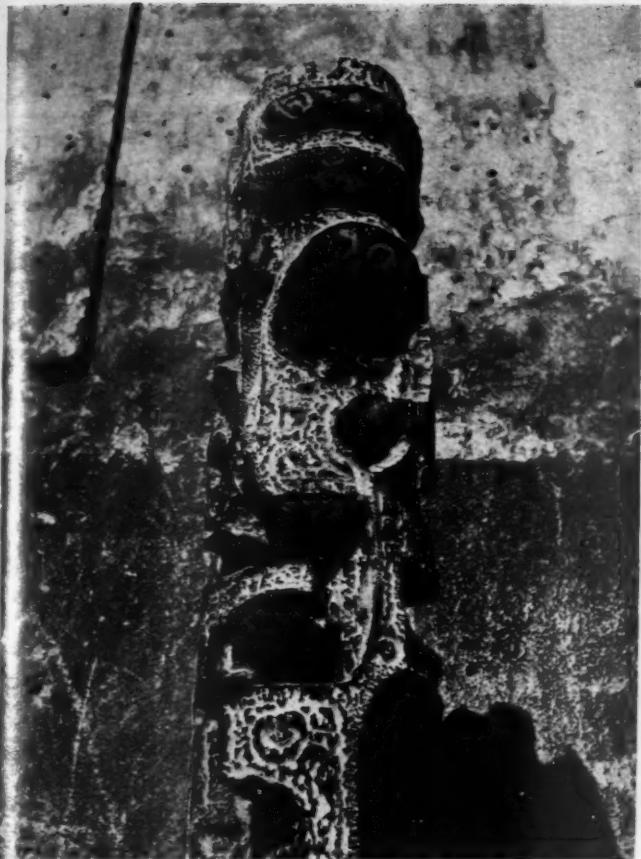
Altri hanno fatto la storia della formazione culturale di Spazzapan, dal tardo impressionismo e, soprattutto, dall'espressionismo, temperati dall'origine veneta; anzi ridotti sulla misura squisita e raffinata del colore veneto settecentesco. Ma bisognava andare più in là, oltre i limiti illustrativi, nel dominio di un'espressione assoluta, in cui elementi di natura e di cultura potessero fondersi e dar vita alla misteriosa sostanza, alla magica armonia dell'immagine poetica. Spazzapan ci arrivò verso la fine della travagliata esistenza, animato da una certezza sicura, maturata di prova in prova, e le immagini di quegli anni sono destinate a durare perché appaiono le più compiute, le più vere.

È il periodo di Ischia, delle ispirazioni 'marine': il periodo in cui l'anima di Spazzapan si era placata nella scoperta di se stessa attraverso quelle sintesi di colori che hanno la bellezza degli smalti limosini e la profondità di tono di certi mosaici bizantini. Il 'canto del colore', come canto di uno spirto che aveva trovato la libertà, assume un significato ben diverso da quello attribuito comunemente alla pittura non figurativa.

Spazzapan credeva nelle proprie intuizioni e molto meno nei suggerimenti della cultura. E i risultati furono così più schietti, più spontanei, senza legami con le 'maniere' più seguite nel nostro tempo.

Spazzapan non parlava genericamente dell'avanguardia: dal fatto storico risaliva alla condizione spirituale e morale dei novatori che si erano battuti per affermare la validità delle loro concezioni estetiche. E in quella condizione si sentiva sicuro di sé, in un equilibrio nuovo, che gli permetteva di esprimere in profondità — in estensione il sentimento delle cose, l'abbandono alla emozione felice, l'amore per la vita terrena, la gioia pura dell'anima liberata dalle umiliazioni e dai disinganni. Dolori e sofferenze avevano costituito il fondamento necessario per l'ultima impresa del pittore, arrivato alla bellezza del sogno, a creare, come voleva, dei «valori assolutamente poetici col puro canto del colore». Questo è il vero Spazzapan: uno degli artisti italiani più singolari del novecento, che ha dato il meglio di sé soltanto alla fine della vita difficile.

Mirko Italian



Colonna votiva. 1959. Bronze. 150 cm. high.



The Great Mother. 1959. Bronze. 280 cm. high.



Idolo cupo. 1957. Cement. 170 cm. high.



La Gran Maschera. 1957. Cement. 170 cm. high.

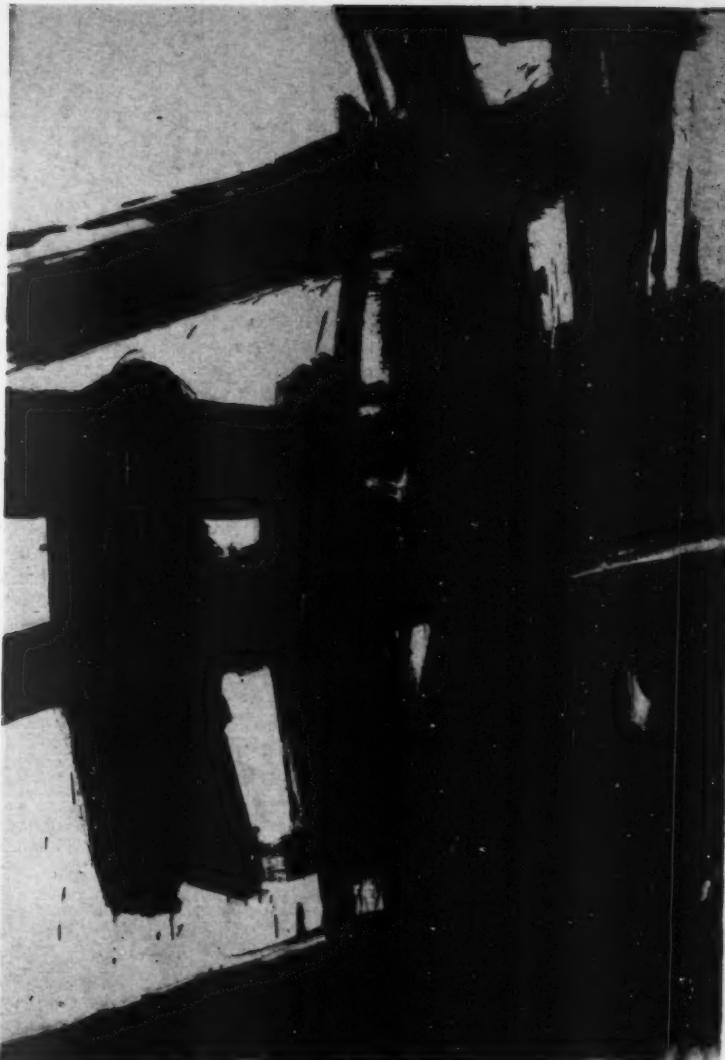
Franz Kline American



Dahlia. Oil on canvas. 82 x 67". (Collection Sidney Janis Gallery, New York.)

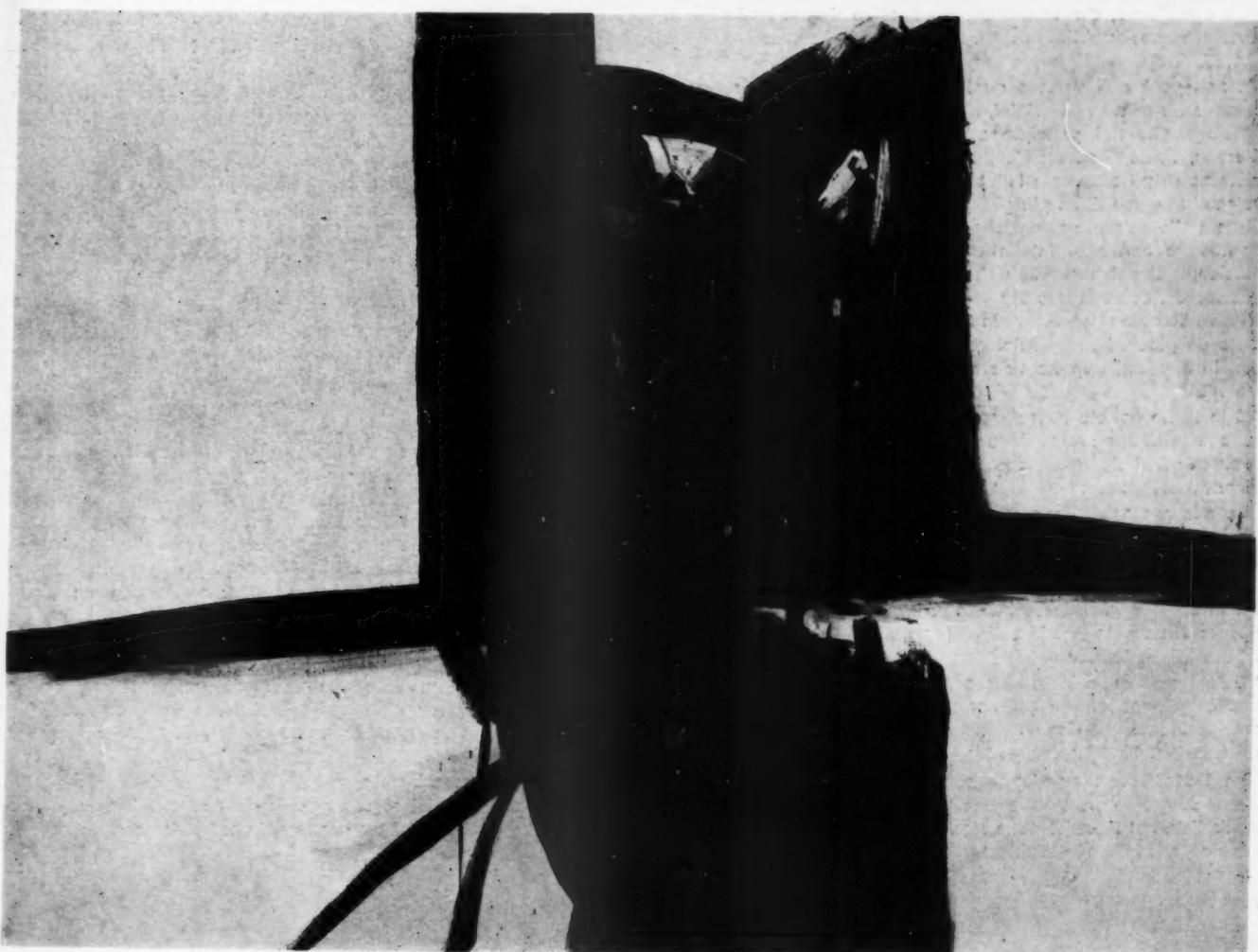
Right, Turb

Below, Lin
(Both, Coll



Right, Turbin. 1959. Oil on canvas. 112½ × 87".

Below, Line through White Oblong. 1959. Oil on canvas. 60 × 80¼".
(Left, Collection Sidney Janis Gallery, New York.)



Birolli

Giuseppe Marchiori

Un nuovo capitolo si aggiunge alla storia già lunga di Birolli, dal lontano esordio nel 1930 a oggi: e questo nuovo capitolo comprende un periodo piuttosto intenso dell'attività del pittore, dalle Cinque Terre a Anversa.

I "cicli" dell'arte di Birolli si sono susseguiti da anni, sempre ispirati dalla volontà di evadere da un ambiente, di chiudersi in una solitudine attiva, in luoghi remoti e imprevisti. E in ogni ciclo si avverte la stessa esigenza di un rapporto con un paese, con una realtà umana, come motivo della trasfigurazione fantastica, o, addirittura, del processo di astrazione formale.

Il presente accoglie in sé (e distrugge) il passato. Infatti Birolli è riconoscibile nella costante ricerca di una specie di violenza espressiva, manifesta, sotto aspetti completamente diversi, nei momenti più caratteristici della sua vicenda di artista.

Quali essi siano, più volte si è detto, nel corso di uno svolgimento culturale, in apparenza contraddittorio, e invece giustificato dalla logica, spesso segreta, che determina le scelte decisive e che anima persino le esperienze meno plausibili.

Convien parlare di un impulso dinamico, di un ardente impeto della fantasia, perché nella forza degli istinti è il nerbo, la energia vitale, la "violenza" della pittura di Birolli, che, in qualche modo, sogna e "grida" la sua gioia di vivere.

Temperamento dionisiaco, diremo, con un facile aggettivo, alquanto screditato oggi, per indicare un tono, un accento della visione, che non ha riferimento alcuno con l'esasperato nichilismo estetico degli ultimi espressionisti e surrealisti, epigoni dell'*informe*, del programmatico caos.

La cultura di Birolli è affine per origine alla cultura di Bazaine, ma l'accostamento serve a distinguere anche meglio le singole personalità dei due pittori. C'è nei due una comune origine cezanniana, che si sviluppa sul dato realistico fino alla sintesi estrema dell'organismo astratto, in cui esso si dissolve o si trasforma. Birolli sembra aver studiato di più le pitture a olio degli anni 1900—1906; Bazaine invece s'ispira direttamente dagli acquarelli, nei quali, in nuce, è tanta pittura moderna.

Per eccesso, il pittore veronese poté avvicinarsi alle soglie di ben altre esperienze, che contraddicono l'ordine di una tradizione accettata e quasi stabile, anche se si riferisce all'arte moderna, fino al 1950.

Ma non poté egli varcare quel confine, senza tradire se stesso; senza venir meno alle origini, sprovvocate di filosofie negatrici, e perciò risolte nel principio attivo del piacere e della fiducia. C'erano, sì, degli ostacoli culturalistici a far deviare talora la sua certezza di pittore verso l'illustrazione di miti letterari; ma questi ostacoli al corso di un più giusto destino appartenevano alla categoria delle interpretazioni sbagliate dei motivi suggeriti da un particolare ambiente intellettuale: quello, milanese, ispirato da Persico, e che si trasformò poi, dopo qualche anno, nel gruppo di «Corrente». Con candore di neofita, il fiero Birolli fantasticava sulla «Nuova Ecumene» come aveva fantasticato sul primitivo «San Zeno»—carta da gioco. I simboli florivano tra gli incanti della bella pittura con le illusioni appena velete al tempo dei dittatori sciocchi e malefici.

Più in su ho parlato di "ostacoli", come di tentazioni insidiose, pur sulla linea di uno svolgimento chiarissimo, poiché queste tentazioni sono dei fatti ricorrenti, che hanno uso più umana e più vera la vicenda del pittore.

Le storie apologetiche, segnate dalle pietre miliari dei capolavori, presuppongono un progresso costante verso una meta ideale di astratta perfezione, che esiste soltanto nella fantasia dell'interprete. Birolli va veduto nella prospettiva che non deforma la sua personalità e che fa risaltare invece la misura del suo impegno nella ricerca di un'immagine in cui quel rapporto iniziale si esprime e si definisce poeticamente.

Ma l'immagine non è distacco assoluto: essa si lega alla realtà di una condizione umana (e l'analisi, non soltanto formale, lo conferma). Diceva Klee che «l'artista è come un albero le cui radici affondano nella terra».

Non è una frase romantica, e non è nemmeno una presa di posizione contro le possibilità aperte dalla indipendenza dichiarata dall'artista nei riguardi della storia. (Si allude alla "libertà" dei più giovani, anche di fronte all'arte d'avanguardia.)

Le radici che affondano nella terra alludono a una verità antica, care a Birolli, ben consapevole delle proprie origini. Ma che cosa è la terra? È la natura e la storia, per un artista come Birolli, ormai lontano dalla polemica.

Non si vuol dire con questo che il pittore sia fuori di ogni contesa con olimpica indifferenza: tutt'altro. I motivi non mancano, dal 1947 a oggi, per dimostrare la vitalità dell'arte di Birolli, che si è liberato, attraverso una nuova problematica, da ogni residuo manieristico picassiano.

Il racconto rimane sempre alla base di ogni esperienza formale compiuta da Birolli, poiché la memoria di un tempo e di un paese limita il processo astrattivo molto al di qua dei punti estremi ai quali oggi si tende.

Gli artisti d'avanguardia di ieri rischiano di rimanere molto indietro se si giudica col criterio piuttosto vago del "plus avancé". Nei "ateliers" e nelle gallerie le mode invecchiano presto.

La coerenza non può sembrare persino pigrizia, anchilosata di spirito, in una simile corsa all'audacia? (Sì, è l'audacia di chi non rischia nulla, perché non crede a nulla.)

Birolli ha conservato invece fino all'ultimo giorno l'entusiasmo e l'ardore di un tempo: ha creduto nei suoi sogni, nei colori del cielo e della terra, che son quelli imposti dalla fantasia; ha creduto nella verità della sua visione.

È inutile cercare corrispondenze o equivalenze in rapporto con quella. «La visione», diceva Swift, è l'arte di vedere le cose invisibili.» Ora il pittore vedrà sempre quanto gli appartiene anche nel paese che noi tutti crediamo di conoscere. Le Cinque Terre e Anversa sono mondi antitetici.

Ma, a Anversa, Birolli dipinse la nostalgia di un paese veneto; e, sulla riviera ligure, inventò una festosa esplosione di fuochi d'artificio. Non ebbe più incertezze di linguaggio; non indulgì nei compromessi stilistici. Birolli dipinse le cose invisibili che erano in lui con una specie di eccitazione o d'infatuazione romantica, trasferita nei rossi, negli azzurri, nei verdi della tavolozza felice.

Possiamo dire che Birolli amava un dipingere; che in lui non c'erano drammatiche ripugnanze per la bella pittura; che l'angoscia, quando c'era, non si trasformava in azione disaggregatrice del tessuto pittorico?

A lui bastavano i contrasti della luce e dell'ombra per esprimere il corso degli umori o i conflitti dell'anima, tanto si dichiarava nemico di ogni negazione assoluta. Gli sarebbe stato facile, forse, di fare razionalmente tabula rasa del passato e del presente: e dopo? Come avrebbe potuto giustificarsi di fronte alla propria coscienza? Invece la morte giunse crudele e inattesa nel momento cruciale della sua evoluzione pittorica: troncò all'improvviso la trama più vitale dei sogni e degli abbandoni, quando la voce si faceva più segreta e intima. Dalle opere scelte può risultare in una sintesi efficace la storia di una ricerca costante, talora in contrasto col tempo, mai con la verità di uno spirito entusiasta e impetuoso. Le opere rivelano come l'esperienza neocubista abbia germinato sul fondo originario della cultura espressionistica, trovando una conciliazione che storicamente sembra impossibile e che è avvenuta invece, sotto il segno prepotente della personalità, in un linguaggio plausibile.

È questo il modo d'essere di Birolli, al punto più alto della maturità artistica, dopo una vicenda intessuta di felici illuminazioni e di utili errori. È la lotta con se stesso, nell'impegno di ogni facoltà, per portare alla luce della pittura quelle «cose invisibili», che erano dentro di lui, alimento della sua vera esistenza.

La cultura era vita per un uomo come Birolli, che fin dai primi anni della giovinezza aveva affrontato e risolto problemi di una "attualità" difficile, angosciosa, contrastata. Da quel lontano 1930, in cui il pittore apparve timidamente tra il gruppo degli artisti milanesi d'avanguardia, al 1959, che fu l'anno della morte, la presenza di Birolli è "necessaria" nella storia della pittura italiana, sia come forza animatrice di uno spirito d'avanguardia che si faceva strada lentamente tra le strettoie della tradizione classica, sia come personalità decisa, volta alla conquista di un mondo ricco di fermenti e d'inquietudini, sulla spinta dell'originario estro romantico.

Perché Birolli fu un romantico nel tempo delle esperienze razionali, un romantico in preda d'ideali discordi e d'impossibili modi di vita, ma con una fiducia e una generosità senza pari, come se davanti a lui si dovesse svolgere un fausto destino di eventi conclusi e irreveribili.

Invece tutto era incerto, nel flusso bizzarro della sorte, e quelli incertezza, in cui i sogni si confondevano con le meditazioni più limpide, era la realtà multiforme di uno spirito che stava ancora sempre cercandosi.



Olli: Incendio d'alberi, 1957. Oil on canvas. 72 X 115 cm. (Courtesy Galleria Il Segno, Rome, and Madame Birolli, Milan.)

Consagra Italian



Colloquio definitivo. 1960. Bronze. 155 x 116 cm. (Courtesy the artist and the Galerie de France, Paris.)

Above,

Burri Italian



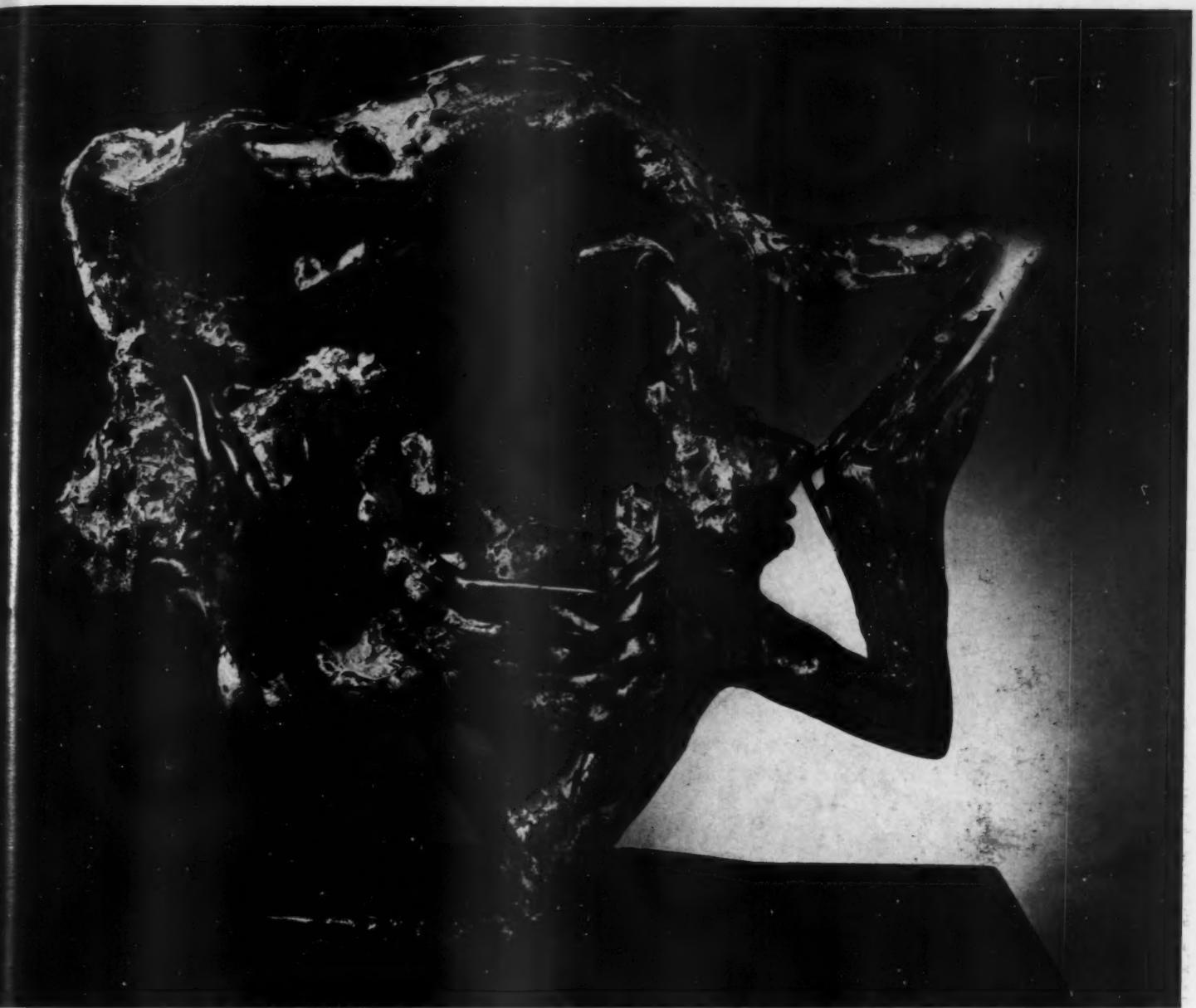
Above, Rosso. 1956. 172 × 200 cm. Below, Grande legno M. 58. 150 × 200 cm. (Both courtesy Galleria Blu, Milan.)





Spectre of Kitty Hawk. 1946/47. Steel brazed with bronze and brass. 40½" high. Collection The Museum of Modern Art, New York. (Photo courtesy the artist and Pierre Matisse, New York)

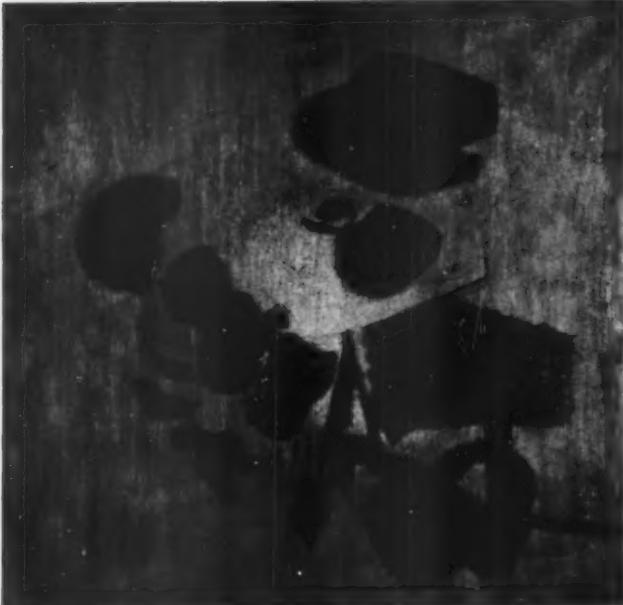
Quarry. 1949. S



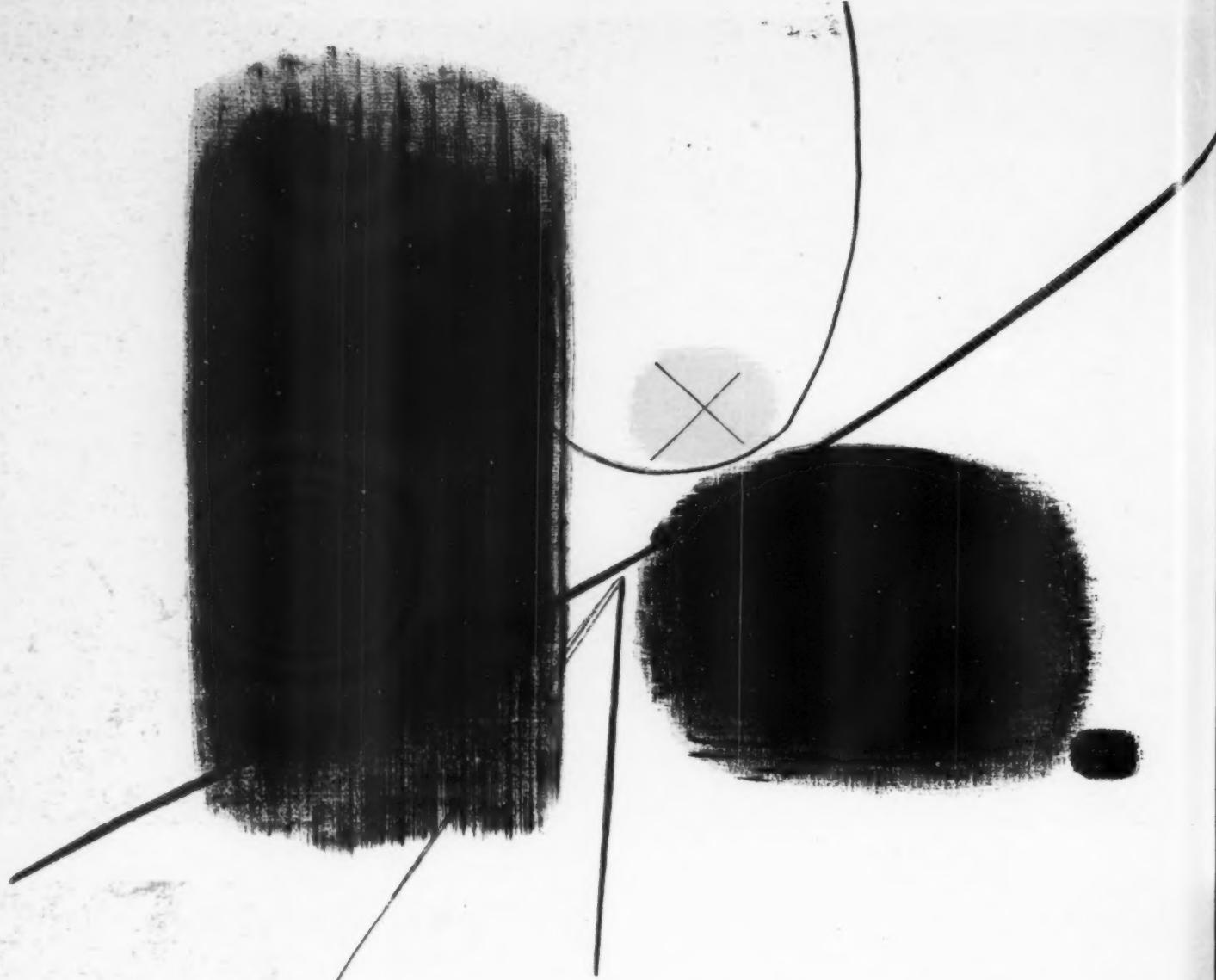
Quarry. 1949. Steel and bronze. 10 x 12". Collection Sara-Jane Roszak, New York. (Photo courtesy the artist and Pierre Matisse, New York.)

**Roszak
American**

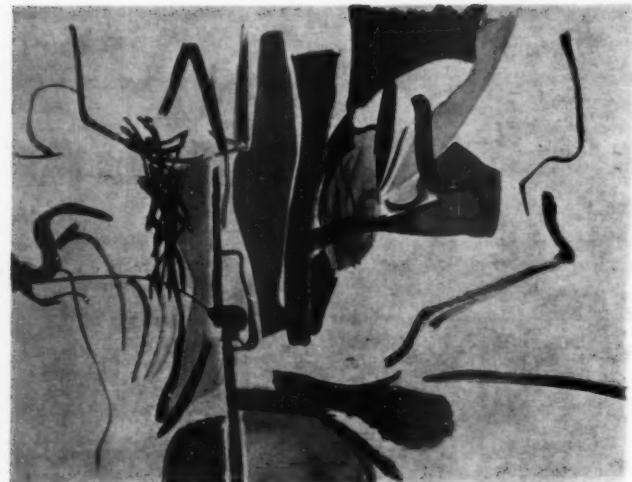
Hartung French



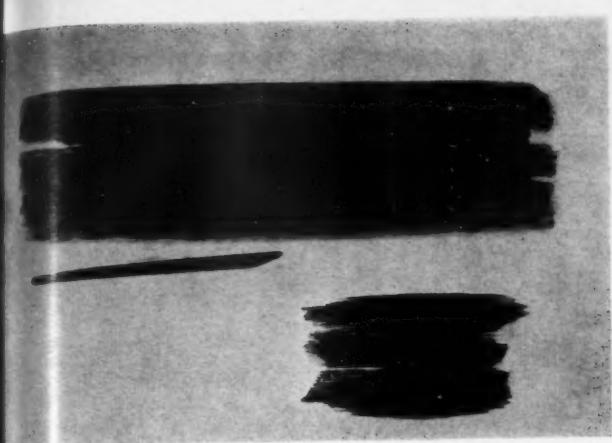
T 1938-30. 100 × 100 cm.



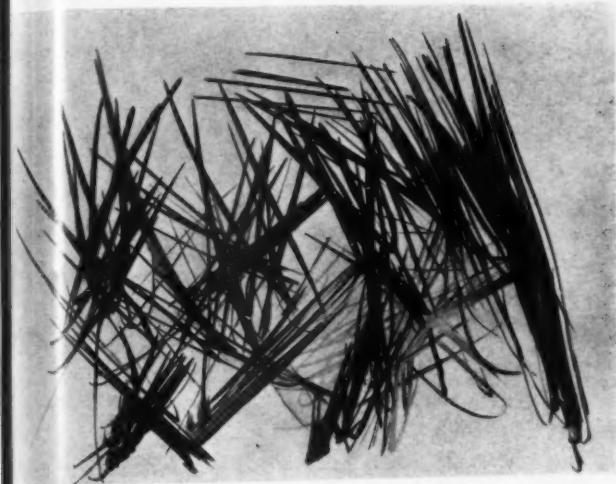
T 1935-1. 142 × 186 cm.



(All photos courtesy the Galerie de France.)



T 1955—1. 80 paysage.



T 1956—20. 195 × 142 cm.



T 1956—9. 180 × 137 cm.



T 1951—1. 146 × 97 cm.

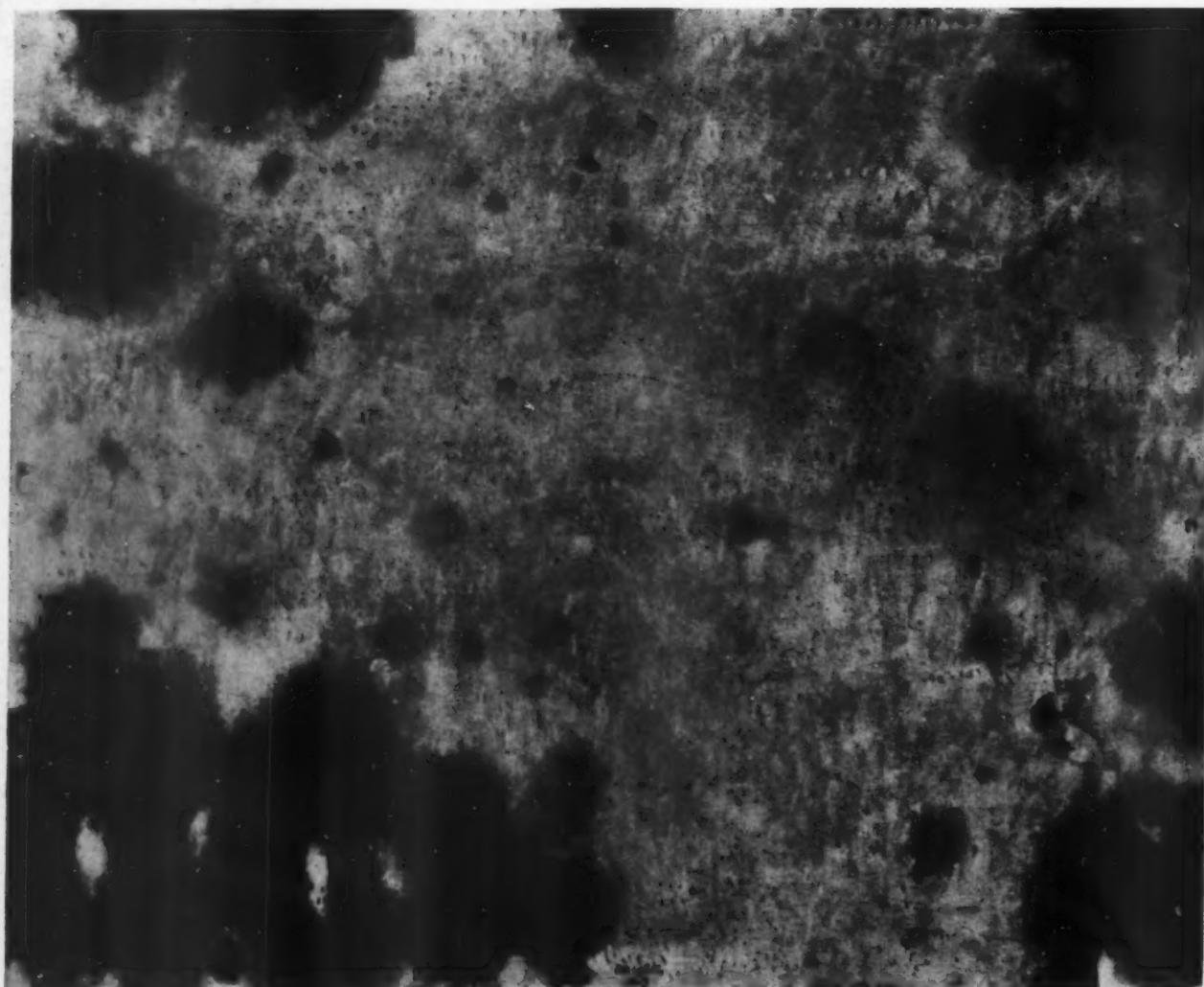
Music Italian



Left, Suite Byzantine R1. 1959. 100 figure. (All photos courtesy the Galerie de France.)

Below, Grand Paysage Vide. 1959. 100 figure.

Right, Terres dalmates. 1958. 92 × 73 cm.



de

Corpora Italian



Primo accordo. 1960. 100 × 81 cm.
(All photos courtesy Galleria Pogliani, Rome.)



Separazione. 1960. 162 × 130 cm.



Superficie. 1960. 100 × 81 cm.



Peinture. 1960. 100 × 81 cm.

Ma

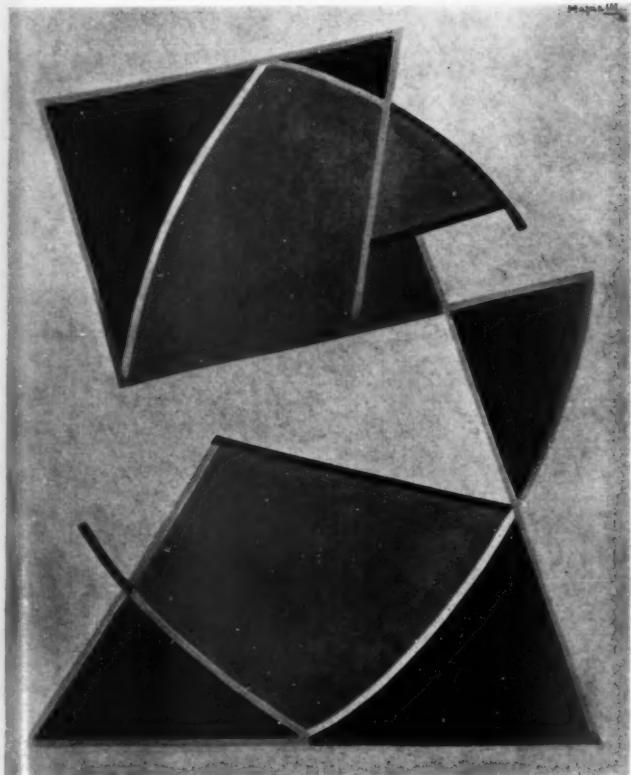
Rempart
France,

Emission

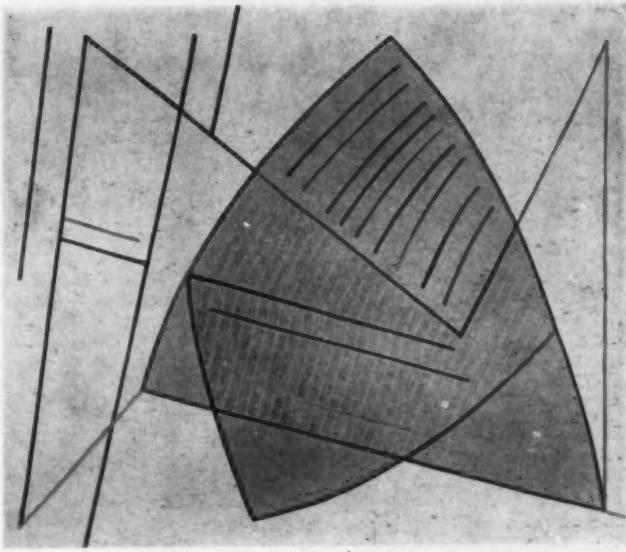
Magnelli Italian



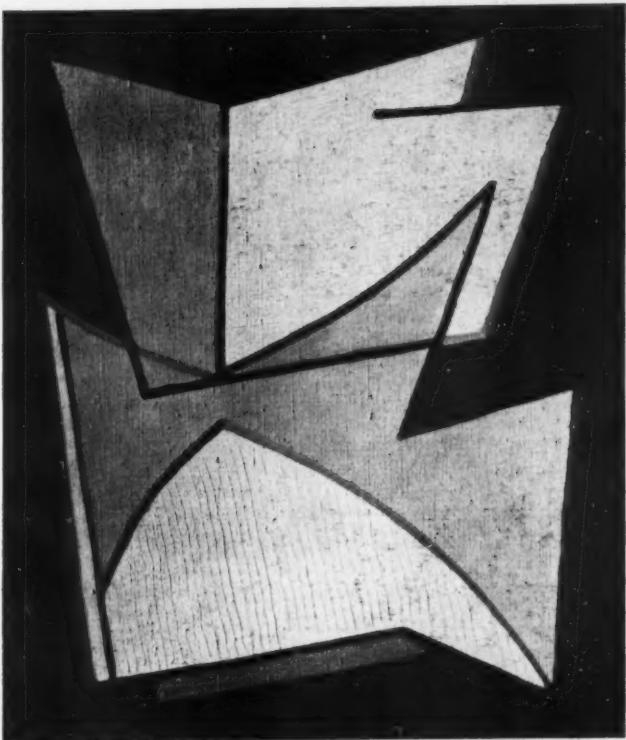
Remparts. Bellevue, 1958. 100 × 81 cm. (All photos courtesy Galerie de France, Paris.)



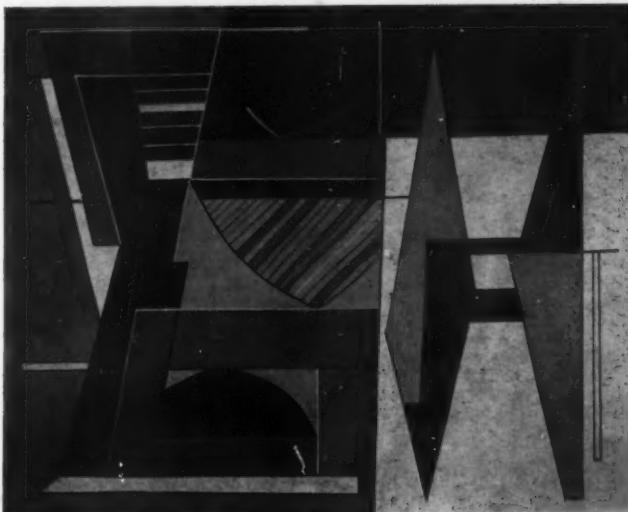
Emmission. La Ferrage, 1956. 100 × 81 cm.



Tache lumineuse. La Ferrage, 1958. 200 × 175 cm.



Action. La Ferrage, 1957. 10 figure.



Ramification. La Ferrage, 1958. 250 × 20 cm.

Stöckli German

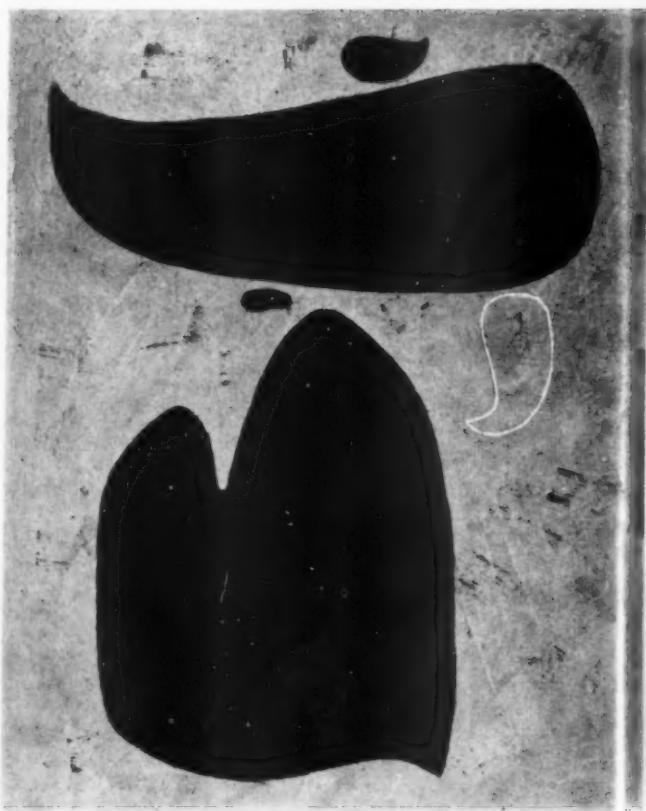


K 15/60. Watercolour and poster colour. 80 × 116 cm. (Photo courtesy the artist.)

Baumeister German



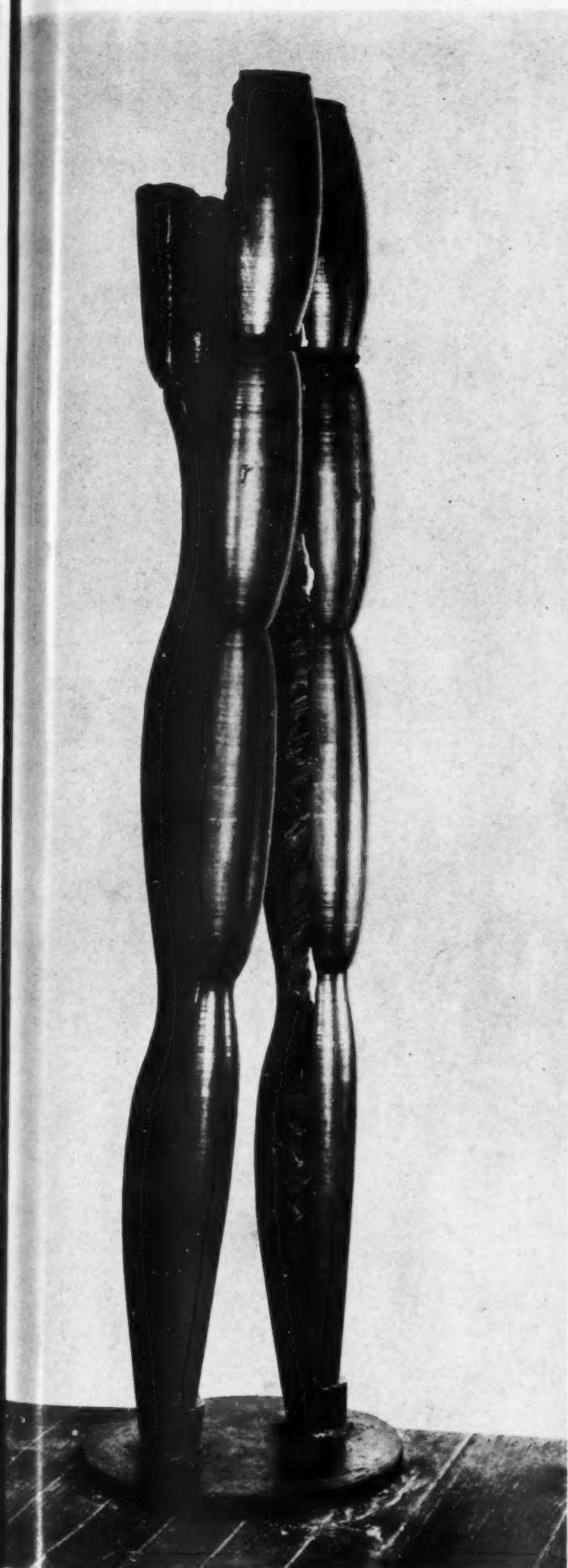
Safer 4. 1953. 81 × 65 cm. (Photos courtesy Mrs. Willi Baumeister.)



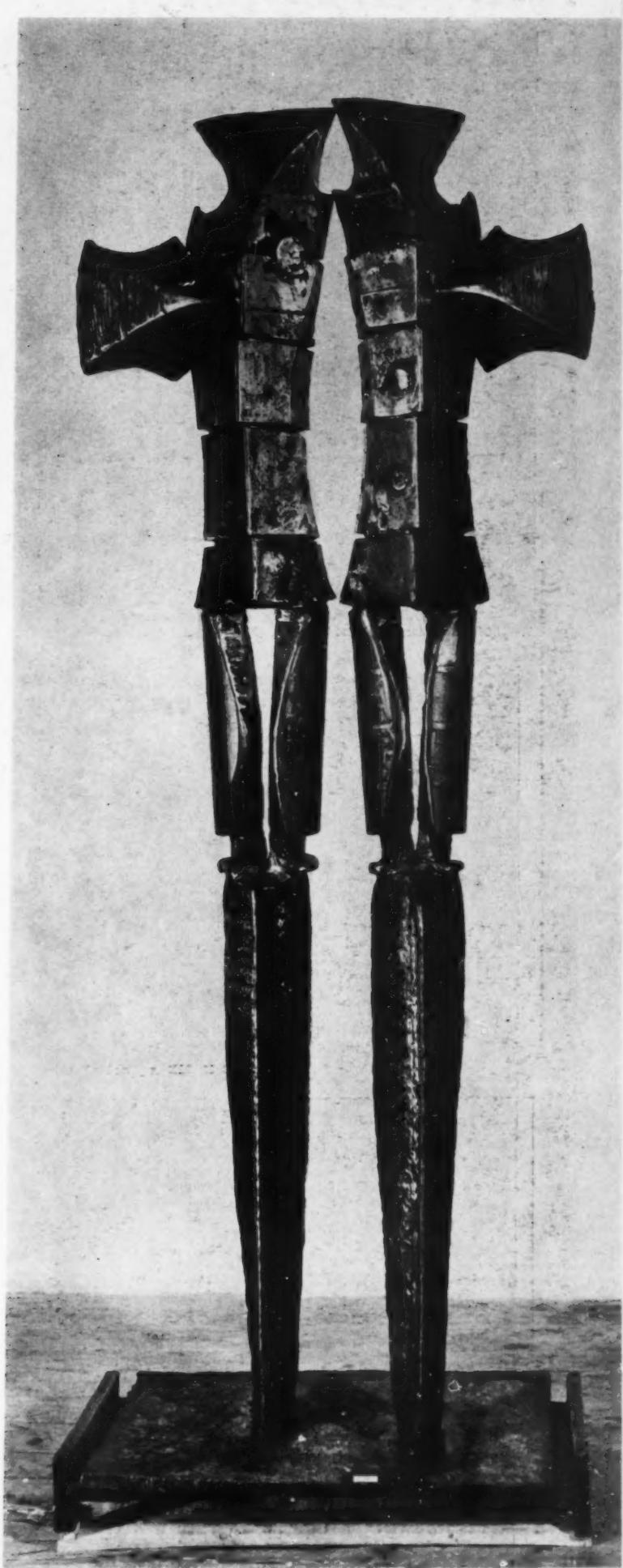
Ideogramm auf Beige. 1937. 65 × 54 cm.

Mediterranean

Hoflehner Austrian



Mediterranean Goddess. 1958. Iron. Two meters high.



Agon. 1958. Iron. 197 cm. high.

Dorazio Italian

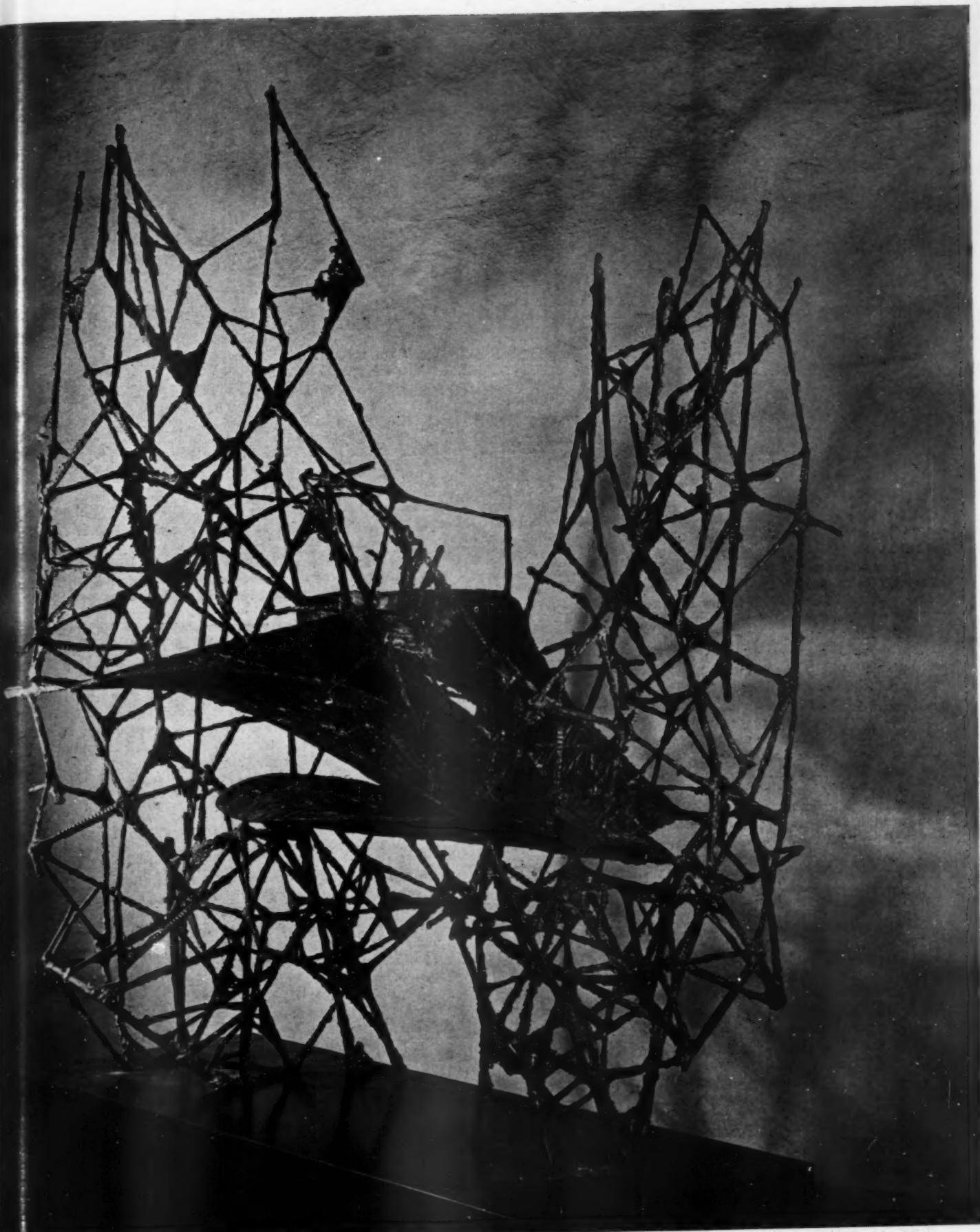


Tra il Dire e il Mare. 1959. 185 × 114 cm. (Photos courtesy the artist and the Galerie Springer, Berlin.)



Matter of Monologue. 1959/60. 250 × 197 cm.

Minguzzi Italian



Materia dell'uomo del Lager. Bronze. 180 cm. high.

Scanavino

Umbro Apollonio

It might be feared that because of a lack of system rather widespread today, the link between the sign and the thing signified might disappear, as if the inner vision, not represented by conscious figures, were merely mentioned in an identification with expressive indetermination. But that this is not necessarily true is shown by certain works in which that constant of intimate vitality which always supports connexions with the things of this world creates a precise, compact organization in which sign and image clash and blend. This may be verified in the transmission of some idea caught on more or less casual aspects of reality or by means of figurative symbols of less direct and, let us say, more mysterious derivation.

There can be no doubt but that Scanavino's paintings belong to the latter case; but when a surrealist determinant is seen in his work excessive value is attached to marginal events, to which one might more appropriately apply the term "fantastic", in the wider, albeit generic, poetic sense. It is clear, in fact, that Scanavino, instead of reverting to the suggestions of signs and allusions, relies on the semantic value of figurative elements, and because the majority of the surrealists have emphasized the singularity of objects it should be clearly understood that these elements are figurative and not figural. What this means is that Scanavino does not pursue some unknown and therefore indeterminable force (problematic only because it seeks to escape from certain cursive symbols). Instead, he puts himself in condition to thwart the unknown by means of a tension which seems to imply an attitude of dramatic resignation, and this is fulfilled by restraining the "cry", the anguish, and converting it into a space at which it aims with its sharp delineations.

It would seem that the painter, in order to convey this message, limits himself to a schema of a few stiff lines in an austere background, almost as if to neutralize the violence of such an aggression; actually, of course, the contraction of the image itself involves a scanning of the expressive circuit, which can only mean a perspective in which the security of a state of consciousness finds its best formulation. Scanavino does not, in fact, give in to suggestions or stimulations which stem from a vision purely representative of the image. He inserts that image in a formulation which points back to the cherished objects of his intimate emotions. His painting, so subdued in its tones but, when closely observed, so rich in subtle and correctly adjusted variations, always echoes a melancholy cadence in which the modulations of perspective take on a rhythm corresponding to the pulsing of the heart.

Anything excessive which might emerge from cursive surrealist expression, or from casual exaltation of matière, is here excluded by the artists' parsimony in making hasty commitments, which are replaced instead by a total remaking of the image, whose utterances, at first sight unexpected or inexplicable, end up as evidence of indisputable and lengthily ripened insight. Which means that Scanavino, far from rushing after an indiscriminate creative impulse, searches for the stylistic key which will itself release an expressivity otherwise unattainable.

When compared with other hypotheses of the image, the sensibility of Scanavino's comportment, so deeply moved and uncompromising, reflected in his formal achievements as well as in intellectual intuitions, and therefore never uncertain, seems to provide the surest evidence on which to base our cordial respect—and also to be one of the sensibilities least likely to misrepresent the humanizing of space, which is never flattered but rather is obstinately frequented in order to capture its hidden human ebb. The isolation of a formal knot in an extended space scarcely rippled by breaths of colour suggests exactly the ineluctable and insidious oppression of a painful state of consciousness, expressed by means of adequate, never summary or accidental, figurative exponents.

(A translation, in places paraphrased, from the Italian.)

Potrebbe temere, per via di una asistemicità oggi piuttosto diffusa, che la saldatura fra segno ed immagine fosse per estinguersi, quasi che la visione interiore non che rappresentata in consapevole figuratività, venisse appena indicata in una immediata alle indeterminatezze espressive. Ma che così dovunque non avvenga resta provato da alcuni esempi in cui quella costante di intima vitalità che sempre regge i rapporti con le cose nel mondo rende appunto compatto l'organismo dove segno e immagine si scontrano e si fondono. Ciò può verificarsi così per il ramite di uno spunto colto sugli aspetti più o meno casuali della realtà, come per mezzo di simboli figurativi d'estrazione meno diretta e, diremmo, più misteriosa. Scanavino, non v'ha dubio, appartiene a questa ultima situazione, ma quando si vuol vedere nelle sue opere una determinante surrealistica si sopravaluta un intervento marginale ed al quale assai meglio competerebbe l'attributo di fantastico nel senso più ampio, anche se generico, di poetico. È sicuro infatti che Scanavino, invece di ripiegare sulle suggestioni dei segni e delle allusioni, si affida al valore semantico degli elementi figurativi — non figurali, sia chiaro, perché la gran parte dell'indirizzo surrealista ha fatto perno proprio sulla singolarità degli oggetti. Sarebbe come dire che Scanavino non insegue una forza ignota e quindi imprecisabile, problematica soltanto perché s'industria di uscire da certe sigle corsive. Egli, infatti, si pone nella condizione di sventare simile incognita mediante una tensione che si propone di testimoniare una rassegnata drammaticità: ciò che si compie contraendo il grito e convertendolo nello spazio in cui esso si tende con le sue aguzze delineazioni.

Sembra che il pittore, per dire questo, si limiti ad un irrigidimento di poche linee dentro uno sfondo severo, quasi per neutralizzare la violenza di quella aggressione, ma di fatto il contrarsi stesso della immagine comporta naturalmente una scansione del circuito espressivo che non può non significare una prospettiva in cui la sicurezza di uno stato di coscienza trova la sua migliore collocazione. Scanavino infatti non concede a suggestioni o stimoli che si distacchino da una visione propriamente rappresentativa dell'immagine: egli la innesta in una formulazione che risale al possesso prediletto delle emozioni intime. La sua pittura così umiliata nei suoi toni — ma, se bene osservati, ricchi di variazioni sottili e bene assestati — ricorre sempre ad una cadenza malinconica in cui la modulazione prospettica assume un ritmo pari alla frequenza delle pulsazioni del cuore.

Quanto di mostruoso può emergere nelle più corsive espressioni surrealistiche o nelle più casuali esaltazioni materiche, qui viene escluso per una parsimonia di prestiti cui si sostituisce invece un totale rimaneggiamento dell'immagine i cui enunciati, pur inattesi oppure a prima vista inesplorabili, finiscono per essere testimonianze di una consapevolezza indiscutibile, a lungo maturata. Il che vuol dire che Scanavino, lungi dal precipitarsi sopra un indiscriminato impulso creativo, ricerca il riferimento stilistico per sciogliere in esso un superiore colludo della espressività altrimenti irrecuperabile.

Ove lo si paragoni con altre ipotesi d'immagine, la qualità sensibile del suo fare, così commossa e intransigente, offerta nelle sue risultanti formali non meno che nelle sue intuizioni intellettuali, e quindi mai oscillante, appare uno dei riferimenti più sicuri cui affidarsi con cordiale rispetto, per non travisare gli intenerimenti di una spazialità mai lusingata, sibbene ostinatamente frequentata per carpirne l'occulto riflesso umano. L'isolamento di un nodo formile dentro uno spazio esteso e appena increspato per aliti di colore, appunto suggerisce l'inevitabile e insidioso affanno di uno stato dolento, espresso per via di adeguati, non sommari o non casuali, esponenti figurativi.

Above, Come



Above, Come fuoco nella cenere. 1960. 300 × 200 cm. Below, Il grande nero. 1960. 300 × 200 cm. (Both photographs of Scavino's paintings, courtesy Galleria del Naviglio, Milan.)



Vedova Italian



Secondo omaggio a Garcia Lorca. 1959. 130 × 70 cm.



Ciclo di situazioni. 1959. 275 × 270 cm. (All photos courtesy the artist and the Galleria Blu, Milan.)



Presenza. 1959. 145 × 195 cm.



Presenza No. 7. 1959/60. 275 × 205 cm.



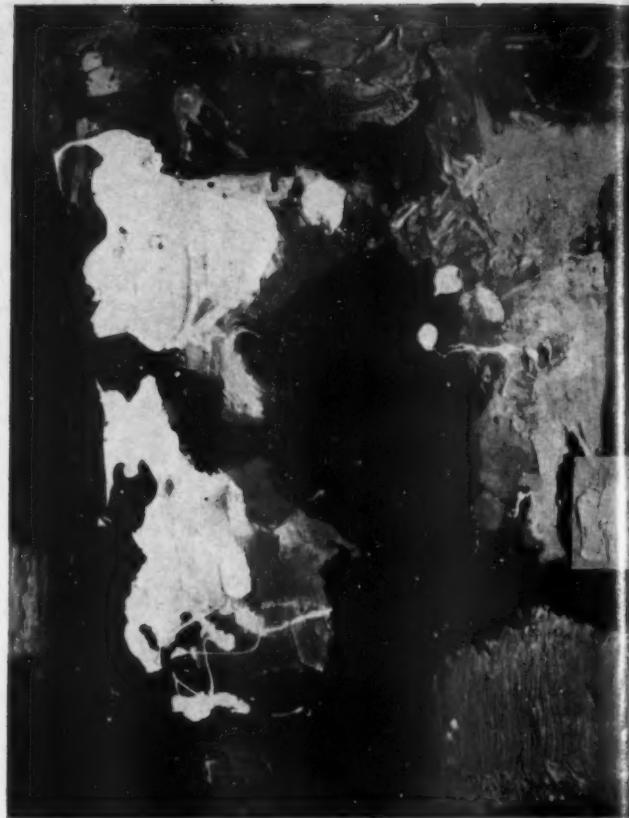
Alechinsky Belgian

Above, *Le Monde perdu*. 1959. 307 × 205 cm.

Left, *Les Deux Étages*. 1959. 148 × 82 cm. (Photos courtesy the Galerie de France.)



Kaleidos. 1958. 72 x 32 1/4".

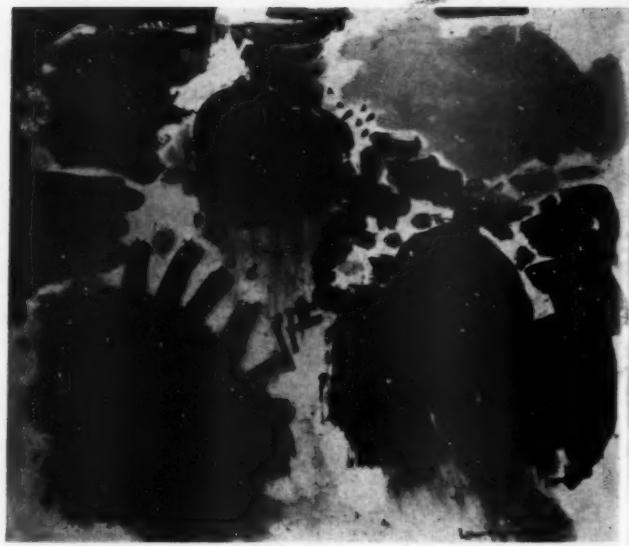


Above, Conjurer. Oil on canvas.
Facing page, Effervescence. 1944. 53 x 35". (All photos courtesy Samuel Kootz
Gallery, New York.)

Hofmann American



Indian Summer. 1958. 60 x 72".



Rising Sun. 1958. 60 x 72".

Kootz

19

20

21





Peinture. 1960. 195 × 130 cm. Collection André Naggar, Paris. (Courtesy Galerie Rive Droite, Paris.)

Karel Appel

De l'anarchie considérée comme un des beaux-arts

Julien Alvard

Ce flot non indigué de passions zoomorphes qui depuis dix ans déferle sous nos yeux, c'est au pinceau d'Appel que nous le devons. Outrées, outragées, ses toiles auront, les unes après les autres subi le sort des cent mille vierges de sainte Ursule; sort magnifique entre tous puisqu'il leur a valu le ciel. Voilà comme la mystique rejoint l'art et la science.

L'exposition de cette année montre que cette passion zoomorphe s'est tournée vers d'autres espèces plus civilisées, les femmes. Appel n'est pas de ceux qui, comme d'aucuns, estiment que la femme est une passion inutile. Le trouble considérable qu'elles apportent dans les affaires du monde, l'incohérence de leurs propres affaires, sont de nature à développer des sensations, à créer des périls, à bouleverser des situations et même des hommes, à les jeter dans des rages devant lesquelles rien ne résiste si ce n'est parfois l'ambition.

C'est sous cet angle (et sous bien d'autres) que ces nus féminins car il s'agit de nus, prennent leur sens poétique et je dirais même mathématique.

En effet caché sous ce délire orageux, se glisse et se développe une loi, une raison supérieure aux raisonnables et aux émotifs, aux conduites prud'hommesques ou convulsionnaires. On le voit, on le

constate dans cent domaines différents: aucun excès, aucune intempérance, aucune perversion, aucune fornication, aucun vice en un mot qui ne soit la clé d'un monde frais, clair, tonique et mélodieux. C'est un trait de notre époque que de découvrir des univers de grâce et d'humanité là où l'on attendait que malédiction et gémissements sur la bestialité.

L'œuvre d'Appel est un extraordinaire exemple de ce phénomène, un des plus probants, un des plus chauds, un des plus vivants. Ce n'est pas seulement la valeur esthétique du délire qui se dégage de son œuvre, mais l'exemplarité de cette insolence sur le plan scientifique et moral.

Le cosmos, puisqu'il faut l'appeler par son nom, n'est pas ce qu'un vain peuple pense, un volcan ou une comète. C'est aussi un ensemble de phénomènes auxquels un observateur qualifié sait donner un profil mathématique.

Bien plus son affinité avec le monde biologique sont évidentes; et c'est à ce propos qu'un premier rapprochement peut être fait avec la peinture d'Appel.

En effet, classer Appel dans la série des monstres volcaniques n'indique rien si l'on n'ajoute pas qu'il s'écarte de tout aspect proprement géologique. Bien sur la métaphore est séduisante, mais elle peut induire en erreur si l'on néglige cette précision. Ce qu'Appel préfère dans un volcan c'est son côté actrice, son côté Magnani prise au pied de la lettre.

Comme une peinture biologique aspects celui-ci. nus ne p

La questi de savo matière

Bien pl égalem près de se répar moment plus an seulemen parfum

tique qu brèche pable d

Les cho



Peinture. 1958. (Courtesy Charles Lienhard, Zürich.)

Comme l'a fort bien dit Emmanuel Léotard, la peinture d'Appel est une peinture «à feu et à sang». Apparemment c'est donc son aspect biologique qui l'a d'abord frappé. Cela est si vrai que les autres aspects de la peinture sont presque entièrement éclipsés devant celui-ci. Les paysages comme les bêtes, les portraits comme les nus ne prennent vie que dans cette dévastation charnelle.

La question d'attente, celle que l'on pose provisoirement est donc de savoir si le cosmos ne participerait pas plus directement de la matière vivante que de la matière inanimée ou minérale.

Bien plus, non seulement cette question se pose, mais se pose également la question de savoir si le cosmos n'est pas encore plus près de la matière psychique. Il faut bien prendre garde de laisser se répandre l'idée que le tellurique est supérieur au psychique au moment même où le psychique est en mesure d'être plus efficace, plus anarchique, plus impétueux que le tellurique. Ce n'est pas seulement l'énergie nucléaire qui vient donner sa caution à ce parfum cosmique de la pensée, mais aussi ce raz-de-marée artistique qui exige de chaque peintre le fou, l'aliéné tourbillonnant, la brèche sur l'être social, l'inaccessibilité bourgeoise qu'il est capable de contenir.

Les choses sont rendues si loin qu'en ne peut même plus dire que

la peinture est en train de rivaliser avec le cosmos. Cette fois c'est tout bonnement le cosmos qui a pris du retard sur la peinture. Tout ceci baigne encore dans un délicieux irrationalisme, mais ce n'est pas fini. Tout ce qui a nom «Hautes facultés», ou «facultés supérieures» dans la terminologie médicale, tout ce qui relève de la neurologie ou des accidents mentaux à proprement parler, qu'est-ce donc, sinon l'ouverture directe et parfois brutale sur le cosmos. Il faut lire le petit ouvrage du Dr Minkowski, intitulé «Vers une cosmologie» pour se rendre compte que ce problème est à l'ordre du jour de la recherche. Il sera bientôt très difficile d'être fou et nous vivons le dernier âge d'or de la folie.

Pourquoi les Pays-Bas, et en général les pays nordiques, sont-ils en ce moment plutôt privilégiés en ce domaine. Constatons. Et admirons comment ces fascinantes vagues telluriques sont immédiatement suivies de vérrouillages terribles. Après Van Gogh, Mondrian, après Mondrian Appel et de Kooning. Jacobinisme plastique et frénésie se cotoie et semble-t-il s'appellent. L'au-delà dépouillé de ses bruits, de ses couleurs, de ses drames, érigé tout entier dans la sérénité, ne fait aucune place au pathétique, aux ambitions brouillonnes et désordonnées de l'en-décalé secoué des transports d'une liberté obtuse qui est peut-être un déterminisme. Encore faudrait-il le prouver.

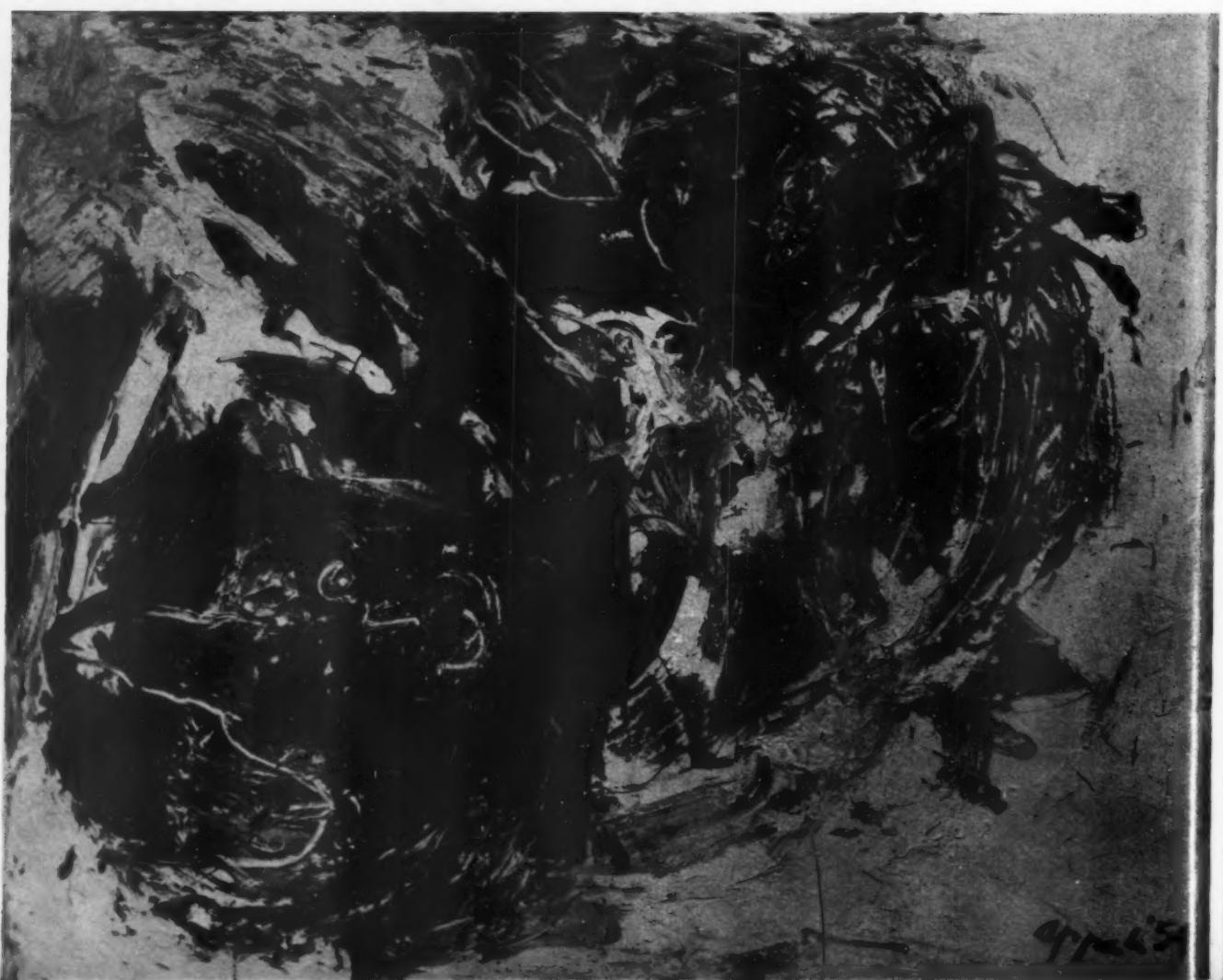
T

992



AG 1960

En haut, Peinture 1960. (Galerie Rive Droite, Paris.) En bas, Peinture 1959. (Galerie Charles Lienhard, Zürich.)



THE CONTEMPORARIES

992 MADISON AVENUE

NEW YORK 21

Representing:

HAROLD ALTMAN
RICHARD ANUSZKIEWICZ
JEAN ATLAN
JOSE DE CREEFT
AGENORE FABBRI
PHILIPPE HIQUILY
ROBERT KIPNISS
MAURICIO LASANSKY
RICARDO MARTINEZ
ROY MOYER
ENRICO PONTREMOLI
SERGIO ROMITI
MARIO SIRONI
PETER TAKAL
SERGIO VACCHI

LIPTON



"PROPHET", 87" H., 1957

BETTY PARSONS GALLERY

15 EAST 57th ST., NEW YORK 22, N.Y.

drian Gallery



E. Pillet, 1959

1st June — 24th June:

sculptures by

Meylan

paintings by

Pillet

29th June — 19th July:

Campbell

Fawcett

Brunschwi

AGAM

BACCI

BAKIC

BRENSON

CLEMENTE

CROZIER

FALCHI

HALLER

JADOT

LACASSE

NALECZ

PASS

PHARR

PICELJ

PILLET

PORTWAY

RAWLINSON

RODILLON

SCHETTINI

TAMIR

TRYGGVADOTT

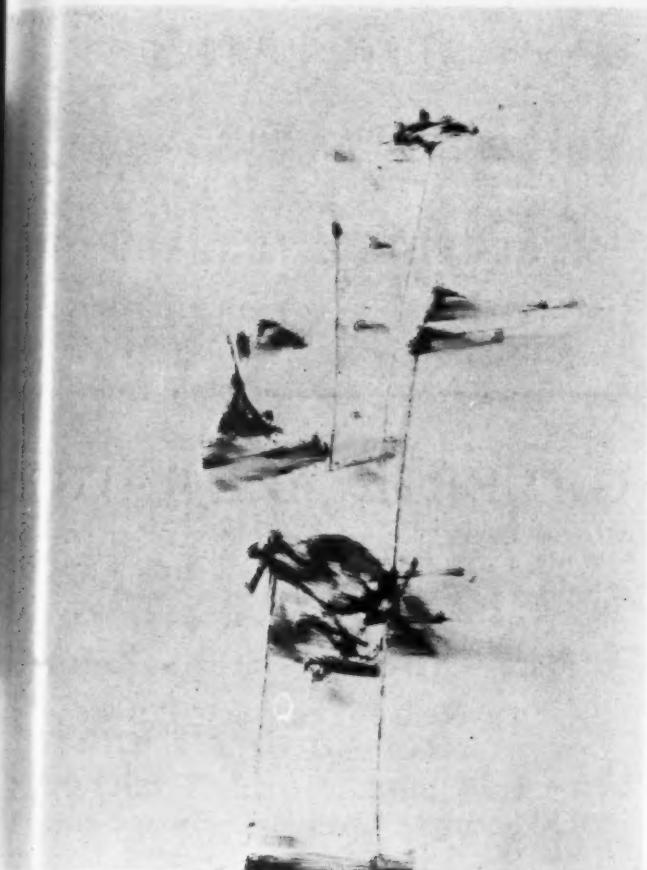
VAN HAARDT

ZACK

ZANGS

7 Porchester Place Marble Arch Tel: PAD 9
LONE ON

N EXHIBITION AT THE XXX BIENNALE OF VENICE



FRANCESCO SOMAINI

Composizione, 1958, oil, 18 x 22 inches

ROMITI

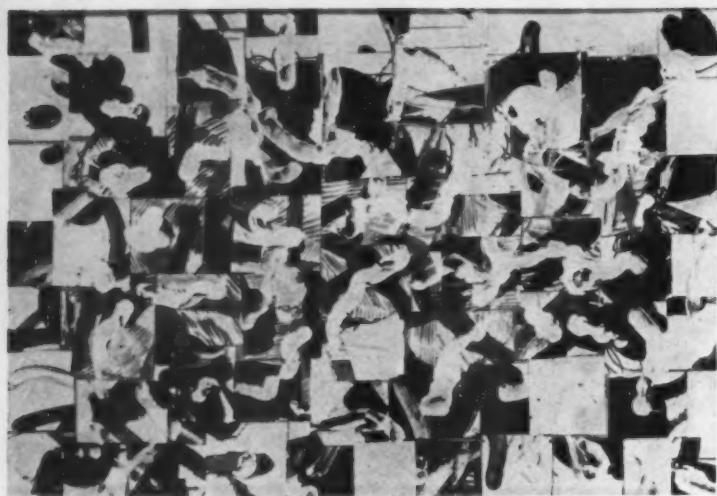


FRANCESCO SOMAINI

Ferito IV, 1960, lead, 14 x 24 inches

GALLERIA ODYSSIA

VIA LIGURIA 36 C-D - ROME



REMO BIANCO

Galerie de Beaune

5, rue de Beaune — Paris 7^e

Le numéro 14 de

VINGTIÈME SIÈCLE

vient de paraître

20 quadrichromies - 3 lithographies originales de

ALECHINSKY FIEDLER MARC CHAGALL

Agents pour XXe Siècle

Wittenborn Inc., 1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y.

Foma S.A., 7 Avenue J.J. Mercier, Lausanne, Suisse

CONTEMPORARY ITALIANS

1 JUNE - 1 JULY 1960

Mc ROBERTS & TUNNARD LTD.

34 CURZON STREET LONDON W. I GRO. 2811

GALERIE du DRAGON

19, rue du Dragon - PARIS 6^e - Littré 24-10

Matta - Hultberg - Saby - Zanartu

Peverelli - Lemesle - Pfriem

Peintures

Hiquily - Cardénas - Waldberg

Sculptures

MOLTON GALLERY

ADLER

KLEE

KANDINSKY

CLEMENTE

► E.R. NELE
PETTORUTI

44 South Molton Street, London W.1., Mayfair 2482

RY

Opening Exhibition, October 1960

FIRST SHOWING OF PAINTINGS

TADEUSZ KANTOR

Following Exhibition, November 1960

NEW LINOLEUM CUTS BY

PABLO PICASSO

SAIDENBERG GALLERY
10 East 77 Street, New York

SAIDENBERG GALLERY
10 East 77 Street, New York

Selected Works:

BRAQUE	LÉGER
DA SILVA	MASSON
GIACOMETTI	MIRO
GRIS	MOORE
KANDINSKY	NOGUCHI
KLEE	PICASSO

American Representative:

PAUL BRACH GYORGY KEPES
DUMITRESCO E. DE KERMADEC
DON FINK JOHN RHODEN
DAVID HARE SYD SOLOMON

GALERIE JACQUES MASSOL

12 RUE LA BOËTIE
PARIS - ANJ. 93-65

EN JUIN EXPOSITION

LEON ZACK

en permanence

ANDERSEN - CLERTÉ - CORTOT
DMITRIENKO - GASTAUD - BUSSE
GERMAIN - FOUJINO - GRENIER
LACHASSE - MANNONI - LAGAGE
KEY SATO - RAVEL - LÉON ZACK



Travesti Minable Août 1959. 55 x 23 cm.

ARTHUR TOOTH
& SONS LTD

J. DUBUFFET

„Eléments
Botaniques“

31st May - 18th June 1960

31 BRUTON STREET
LONDON W.1.

GALERIE NEUFVILLE

10, rue des Beaux-Arts PARIS VI
Odéon 46-71

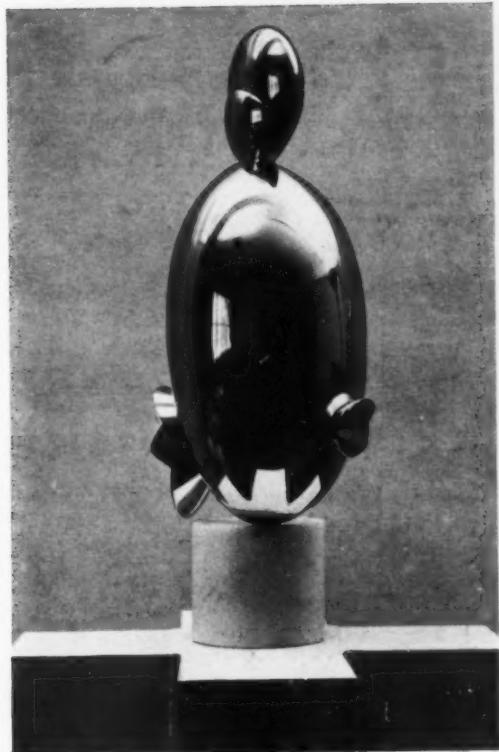
DUBUFFET
GIACOMETTI
MASSON

daniel cordier
paris francfort

dubuffet bellmer
mattia bissler
michaux caillaud
nevelson dado
requichot fahiström
schultze k.o.götz
ursula millarès
viseux d'orgeix

S'

BRANCUSI



STAEMPFLI GALLERY

47 East 77 Street

New York 21, New York



Joie de vivre is yours aboard the "UNITED STATES" or her running mate, the "AMERICA", United States Lines ships that rank with the finest luxury liners afloat. To cross the Atlantic on one of these superb vessels is to enjoy the pleasures of an ocean cruise in a typically American atmosphere of youthful gaiety, expansive hospitality and smooth, streamlined efficiency.

There's fun aboard - plenty of it ! Deck sports, swimming pool, gymnasium facilities, dances, cinema shows, library... wonderful food and wines, and an unexcelled standard of comfort and service. The few days that separate you from the other side of the Atlantic pass all too quickly when you travel by United States Lines !

SEE YOUR TRAVEL AGENT OR :



United States Lines

PARIS : 10, Rue Auber - OPE 89-80

Regular freight services between France and the U.S.A. by ultra-modern cargo vessels specially equipped for transporting valuables and works of art.

For your organized travel (group travel and package tours) consult your Travel Agent, who will give you full details of departure schedules of our ships aboard which you'll enjoy typically American comforts and amenities in a truly American setting.

Sept Issue